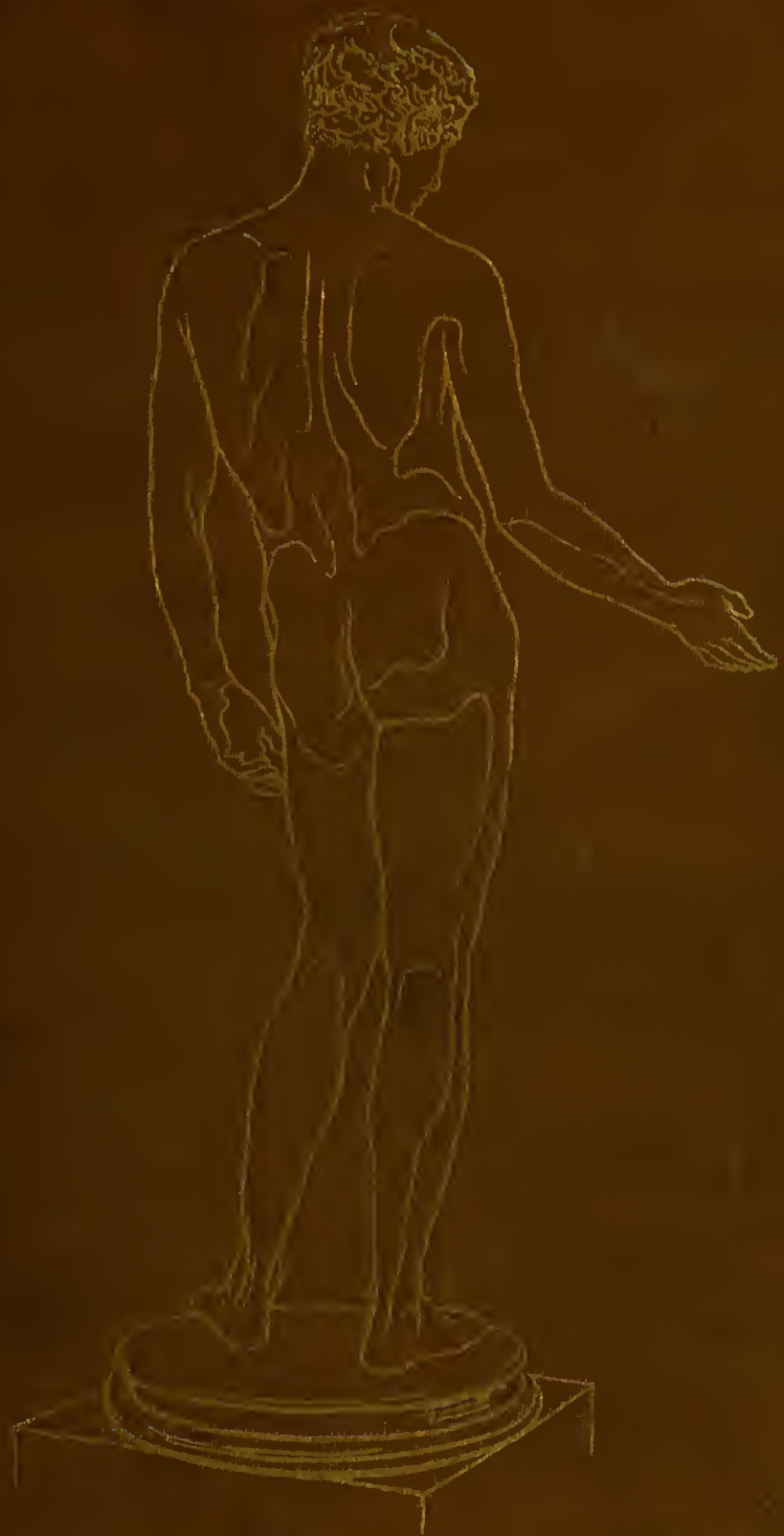


DER SCHÖNE MENSCH

VON H. BULLE

THE UNIVERSITY
OF ILLINOIS
LIBRARY
CLASSICS
DEPARTMENT
g743
B87s2

DER STIL

IN DEN BILDENDEN KUENSTEN UND GEWERBEN ALLER ZEITEN

HERAUSGEGEBEN VON

GEORG HIRTH

I. SERIE

DER SCHÖNE MENSCH IN DER KUNST ALLER ZEITEN

I. BAND

DER SCHÖNE MENSCH IM ALTERTUM

BEARBEITET VON HEINRICH BULLE

MUENCHEN UND LEIPZIG
G. HIRTH'S VERLAG G. M. B. H.
1912

DER SCHOENE MENSCH

IM ALTERTUM

EINE GESCHICHTE DES KOERPERIDEALS
BEI AEGYPTERN ORIENTALEN U. GRIECHEN
320 TAFELN, 210 ABBILDUNGEN IM TEXT

ZWEITE GANZ NEU BEARBEITETE
UND STARK VERMEHRTE AUFLAGE

VON

HEINRICH BULLE
O. PROFESSOR DER ARCHAEOLOGIE
AN DER UNIVERSITAET WUERZBURG

MUENCHEN UND LEIPZIG
G. HIRTH'S VERLAG G. M. B. H.
1912

ALLE RECHTE :: BESONDERS
DAS UEBERSETZUNGSRECHT
VORBEHALTEN.

ÜBERSICHT DES INHALTES.

	Spalte
Übersicht des Inhaltes	I-XXX
Schlußbemerkung	XXXI-XXXIV
Vorwort	1-2
Einleitung	3-6

ÄGYPTER.

Einleitung	7-14
Abb. 1. Weibliches Figürchen als Löffelgriff. Holz. Um 1500 v. C.	8

ALTES REICH.
30.—25. Jahrhundert v. C.

Taf. 1. 2. König Chefren. Dioritstatue. Vierte Dynastie. Kairo.	14-15
„ 3. 4. Rahotep und Nefert. Kalksteinstatuen. Vierte Dynastie. Kairo.	15-16
„ 5. Ranofer und Tepemankh. Kalk- und Holzstatue. 5. Dynastie. Kairo.	16-17
„ 6. 7. Ka-aper, der „Dorfschulze". Holzstatue. Fünfte Dynastie. Kairo.	17-18
„ 8. Sitzender Schreiber. Kalksteinstatue. Fünfte Dynastie. Kairo.	18
„ 9. Frauenstatue, „die Frau des Dorfschulzen". Holz. Fünfte Dynastie.	18
„ 10. Kornmahlende Frau. Kalksteinstatuette. Florenz.	18-19

MITTLERES REICH.
23.—19. Jahrhundert v. C.

„ 11. 12. Horfuabra. Holzstatue. 12. Dynastie. Kairo.	19-20
„ 13 links. Kopf eines Königs der 12. Dynastie. Diorit. Kopenhagen.	20

NEUES REICH.
16.—13. Jahrhundert v. C.

„ 13 rechts. Horem-heb. Granitstatue. 18. Dynastie. Kairo.	20
„ 14 links. Ramses II. Sitzstatue aus Granit. 19. Dynastie. Turin.	21
„ 14 rechts. Echnaton (Amenophis IV.). Steatitstatuette. 18. Dynastie. Paris.	21-23
Taf. 15. Kopf des Echnaton. Kalkstein. Paris.	21-23
„ 16 links. Teje, Mutter Echnatons. Bronzekopf. Berlin, James Simon.	23
Abb. 2. Die Töchter Echnatons. Wandgemälde. Oxford.	24
Taf. 16 rechts. Mutnosmit, Mutter des Horem-heb. Kalksteinkopf. 18. Dynastie. Kairo.	23
„ 17 links. Die Priesterin Tui. Holzstatuette. 20.—22. Dynastie. Paris.	24
„ 17 rechts. Amenerdis. Alabasterstatue. Um 720 v. C. Kairo.	24

SAÏTISCHE UND SPÄTERE ZEIT.
712—525 v. C.

„ 18 links. Apries (Hofra). Basaltstatue. 26. Dynastie. 588—570 v. C. London.	25
„ 18 Mitte. Uabra. Granitstatue. 26. Dynastie. Paris.	25
„ 18 rechts. Necht-her-heb. Kalksteinstatue. 382—364 v. C. Paris.	25

RELIEF.

„ 19. Hesirê. Vorsteher der Schreiber. Holzreliefs. 4. Dynastie. Kairo.	26
Abb. 3. Hesirê. Holzrelief. Kairo.	26
Taf. 20. Gazellenträger. Relief an einer Mastaba in Memphis. Altes Reich.	26
„ 21. Sethos I. Relief am Tempel zu Abydos. 1313—1292 v. C.	27
„ 22. Gefangene Asiaten. Reliefs aus dem Grabe des Horem-heb. 18. Dynastie. Leyden.	27
„ 23 links. Echnaton u. seine Gattin. Kalksteinrelief. Berlin.	27. 22
„ 23 rechts. Pthamaï und seine Familie. Kalksteinrelief aus seinem Grabe bei Gise. 18. Dynastie.	27-28
„ 24. Ptolemaios Philopator. Am Horustempel in Edfu. Ende des 3. Jahrh. v. C.	28

Spalte

MALEREI.

Taf. 25. Gastmahl. Wandgemälde aus einem Grabe bei Theben. 18. Dynastie. London. 28-29

Abb. 4. Mädchen purzelbaumschlagend. 18. Dynastie. Turin. 29

BABYLONIER UND ASSYRER.

Einleitung 31-36

Abb. 5. Siegelzylinder aus der Zeit Sargons. Paris, Collection de Clercq I, Taf. 5, 46. 32

Abb. 6. Assyrische Bogenschützen. Relief. Paris. 36

BABYLONIER.

Taf. 26. Siegesstele des Naramsin. Sandstein. Etwa 2470–2330 v. C. 37-38

„ 27. Kopf des Gudea. Diorit. Um 2340 v. C. Paris. 38-40

„ 28. Sitzbild des Gudea. Diorit. Paris. 40-42

„ 29 links. Standbild des Gudea. Diorit. Paris. 40-42

„ 29 rechts. Königin Napir-asu. Bronzestatue. Um 1500 v. C. Paris. 42

ASSYRER.

„ 30. Assur-nasir-pal. Kalksteinstatue. 885—860 v. C. Paris. 42-44

„ 31 links. Assyrischer Priester. Kalksteinrelief. Zeit Sargons (732 bis 705 v. C.). Paris. 44

„ 31 rechts. Assyrischer Offizier. Kalksteinrelief. Zeit Sargons. Paris. 44

„ 32. Assur-bani-pal auf der Löwenjagd. Alabasterrelief. 668 bis 626 v. C. London. 44-45

„ 33 links. Stelenkrönung. Der König vor dem Sonnengott. Diorit. Zeit des Chamurrabbi. 1958-1916 v. C. Paris. 46-47

„ 33 rechts. Urkundenstein des Mardukbaliddin II. Schwarzer Marmor. Um 715 v. C. Berlin. 46 48

KRETA.

Etwa 2000—1200 v. C.

Einleitung 49-55

Abb. 7. Springer. Elfenbeinstatuette. Kandia. 49

Taf. 34. Jüngling mit Trichter. Wandgemälde aus Knosos. Kandia. 55-57

Spalte

Taf. 35 links. Kretische Frau. Thonstatuette aus Petsofà. Kandia. 57-59

„ 35 Mitte. Frau mit Schlangen, Fayencestatuette a. Knosos. Kandia. 57-59

„ 35 rechts. Frau mit Turban und Schlangen. Fayencestatuette aus Knosos. Kandia. 57-59

„ 36. Erntezug. Relief auf einem Speicksteingefäß aus Hagia Triada. Kandia. 59-61

Abb. 8. Verteidigte Stadt. Relief von einem Silberbecher a. Mykene. Athen. 61-64

GRIECHEN.

Körpergefühl, Nacktheit 65-71

Die Künstler und die Kopisten 71-74

Abb. 9. Waffentanz. Neu-attisches Relief. Augusteische Zeit. Rom. 65

DER STEHENDE MANN.

Epochen 75-80

ARCHAISCHE ZEIT.
Etwa 600—480 v. C.

Taf. 37 links. Apollon von Volomandra. Marmorstatue. 1. Hälfte des 6. Jahrh. v. C. Athen. 80-82

„ 37 rechts. Apoll von Tenea. Marmorstatue. 1. Hälfte des 6. Jahrhunderts v. C. München. 80-82

Abb. 10. Apoll von Tenea. Marmorstatue. Rückenansicht. 81

Taf. 38 links. Jüngling. Bronzestatuette. Ende des 6. Jahrh. v. C. Athen. 82-83

Abb. 11. Seitenansicht des vorigen. 84

Taf. 38 Mitte. Apollon. Bronzestatuette. Vielleicht nach Kanachos von Aegina. Ende des 6. Jahrh. v. C. London. 82-84

„ 38 rechts. Hermes mit dem Widder. Peloponnesische Bronzestatuette. Ende des 6. Jahrh. v. C. Boston. 82-84

„ 39 **rechts.** Poseidon. Bronzestatue. Anf. des 5. Jahrh. v. C. Athen. 84

STRENGER STIL.
480—460 v. C.

„ 39 links. Jüngling als Gerätträger. Bronzestatuette. Boston. 84-85

Abb. 12. 13. Rücken- und Seitenansicht desselben. 85-86

Taf. 40. Knabenstatue. Marmor. Art des Kritios. Athen, Akropolis. 85-88

Spalte

Abb. 14. 15. Andere Ansichten desselb. 87-88

Taf. **41.** Jünglingsstatue d. Stephanos. Marmor. Rom. 88-89

„ **42.** Apoll aus dem Westgiebel des Zeustempels zu Olympia. Um 460 v. C. 89-90

Abb. 16. Westgiebel des Zeustempels zu Olympia. Ergänzung nach Treu. 89

Taf. **43.** Apollon mit der Leier. Bronzestatue aus Pompeji. Neapel. 90-92

BLÜTEZEIT DES 5. JAHRH. 460—400 v. C.

Taf. **44.** Hermes als Redner. Marmorstatue aus Villa Ludovisi. Phidiasisch. Rom, Thermenmuseum. 92-93

Abb. 17. Sog. Germanicus. Marmorstatue des Kleomenes. 1. Jahrh. v. C. Paris. 94

Taf. **45.** Dionysos. Bronzestatuette aus Olympia. Um 460 v. C. 93-95

„ **46.** Zeus oder Heros. Marmorstatuette. Vorpolykletisch. München. 95-97

„ **47.** Doryphoros des Polyklet. Marmorkopie aus Pompeji. Um 450 v. C. Neapel. 97-102

Abb. 18. Doryphoros des Polyklet. Bronzierte Wiederherstellung. Erlangen. 98

Taf. **48.** Pan mit Syrinx. Bronzestatuette. Polykletisch. Paris. 102

„ **49.** Diadumenos Farnese (Anadumenos des Phidias). Marmorstatue. London. 102-104

„ **50.** Diadumenos des Polyklet. Marmorkopie aus Delos. Athen. 102-104

„ **51** links. Westmacottscher Athlet, sich kränzend. Marmorstatue. Polykletisch. London. 104-105

Taf. **51** rechts. Athlet, sich kränzend, attisch. Marmororiginal aus Eleusis. 4. Jahrh. v. C. Athen. 104-105

„ **52. 53.** Der Idolino. Bronzeoriginal aus Pisaurum. 2. Hälfte d. 5. Jahrhunderts v. C. Florenz. 105-106

„ **54.** Antretender Diskobol. Marmorstatue. Rom, Vatikan. 106-107

„ **55.** Öleingießender Athlet. Marmorstatue. Myronisch. 2. Hälfte d. 5. Jahrh. v. C. München. 107-109

Abb. 19. Öleingießer. Marmorstatue. Polykletisch. Petworth, England. 109

Abb. 20. Münchener Öleingießer. Ergänzung in Braunschweig. 112

VIERTES JAHRHUNDERT v. C.

Taf. **56.** Apollon. Marmorstatue. Anf. d. 4. Jahrh. v. C. Rom, Vatikan. 109-111

Spalte

Taf. **57.** Herakles. Bronzestatuette aus Brigetio (Ungarn). Anf. d. 4. Jahrhunderts v. C. Wien. 111

„ **58.** Jünglingsstatue. Marmor. Original des 4. Jahrh. v. C. Boston. 111-112

„ **59.** Poseidon. Bronzestatuette. 1. H. d. 4. Jahrh. v. C. München. 113

„ **60.** Athlet mit Schabeisen. Bronzestatue aus Ephesos. 4. Jahrh. v. C. Wien. 113-114

Abb. 21. Marmorwiederholung des vorigen. Florenz. 116

Taf. **61.** Hermes von Antikythera. Bronzestatue. Mitte des 4. Jahrhunderts v. C. Athen. 115-118

„ **62.** Apoxyomenos des Lysipp. Marmorkopie. 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts v. C. Rom, Vatikan. 118-122

Abb. 22 a. b. c. Wiederherstellungsversuch des Apoxyomenos. Erlangen. 117

Taf. **63.** Eros, den Bogen spannend. Marmorkopie. Lysippisch. London. 122

„ **64.** Der betende Knabe. Bronzestatue. Lysippisch; um 300 v. C. Berlin. 122

ANGELEHNT.

Entwicklung der angelehnten Typen 123-125

Taf. **65.** Ausruhender Knabe (Narkissos). Marmorstatue. Polykletisch. München. 125

Abb. 23. Hermes mit Dionysoskind. Stich nach verschollener Gruppe, wahrsch. des Kephisodot d. Ä. 126

„ *24. Hermes, wahrsch. nach Kephisodot d. Ä. 1. Hälfte des 4. Jahrh. v. C. Madrid.* 127

Taf. **66.** Angelehnter Satyr. Marmorstatue. Nach Praxiteles. 4. Jahrh. v. C. München. 129-130

Abb. 25. Kopie nach dem gleichen Original. München. 128-129

Taf. **67.** Sog. Adonis von Capua. Marmorstatue. Mitte des 4. Jahrh. v. C. 130-131

„ **68.** Hermes und Dionysoskind. Werk des Praxiteles. 4. Jahrh. v. C. Olympia. 131-134

Abb. 26. Hermes des Praxiteles. Ergänzung in Dresden. 132

Taf. **69.** Der Apollino. Marmorstatue. Praxitelisch. 3. Jahrh. v. C. Florenz. 134-135

Spalte

Taf. **70.** Apollon Sauroktonos des Praxiteles. Marmorkopie. Mitte d. 4. Jahrh. v. C. Rom, Vatikan. 135
„ **71.** Silen und Dionysoskind. Marmorkopie, vielleicht nach Lysipp. 2. Hälfte des 4. Jahrh. v. C. Rom, Vatikan. 136
„ **72.** Herakles Farnese. Von Glykon von Athen. Kopie nach Lysipp. Neapel. 136-137

AUFGESTÜTZTER FUSS.

Taf. **73.** Poseidon. Marmorkopie. 2. Hälfte des 4. Jahrh. v. C. Rom, Lateran. 138

DER STEHENDE MANN.

HELLENISTISCHE EPOCHE.
300—50 v. C.

Entwicklung der Motive 138-139
Taf. **74.** Poseidon von Melos. Marmororiginal d. 3. Jahrh. v. C. Athen. 140
„ **75.** Hellenistischer Herrscher. Bronzeoriginal des 3. Jahrh. v. C. Rom, Thermenmuseum. 140-142
Abb. 27. Rückseite des vorigen. 141
Taf. **76** links. Dionysos. Marmorstatuette des 3. oder 2. Jahrh. v. C. Aus Priene. Berlin. 142-143
„ **76** rechts. Dionysos. Bronzestatuette aus Pompeji. Nachfolge des Lysipp. Neapel. 143-145
Abb. 28. Rückseite des vorigen. 144
Taf. **77.** Singender Negerknabe. Bronzestatuette. Paris. 145-146
Abb. 29. Seitenansicht des vorigen. 145
Taf. **78.** Satyr von Lamia. Marmorstatue. 3. Jahrh. v. C. Athen. 146-148
„ **79.** Satyr Borghese. Marmorkopie. Rom, Villa Borghese. 148
Abb. 30. Flöteblasender Satyr. Bronzestatuette. Neapel. 148
„ *31. Tanzender Satyr. Marmorstatuette. Rom, Thermenmuseum.* 149
Taf. **80.** Satyr mit Fußklapper. Marmorstatue. Florenz. 150-152
Abb. 32. „Aufforderung zum Tanz." Wiederhergestellte Gruppe. Prag. 152

KLASSIZISTISCH.

Wesen des Klassizismus 153-155
Taf. **81.** Apollon aus Ziftеh. Bronzestatue des 1. Jahrh. v. C. London. 155
„ **82.** Antinous Farnese. Marmorstatue. Neapel. 155-156

BEWEGTE STELLUNGEN.

Spalte

Das Fliegen 157-159
Abb. 33. Fliegende Nike. Bronzestatuette vom Ende d. 6. Jahrh. v. C. Athen. 157
„ *34. Fliegende Harpyie. Von der Würzburger Phineusschale. 6. Jahrhundert v. C.* 160

AUSFALLSTELLUNG.

Entwicklung der Motive 160-163
Abb. 35. Thonteller aus Rhodos (Hektor und Menelaos über Euphorbos kämpfend.) Gegen 600 v. C. London. 161
„ *36. Poseidon mit dem Dreizack. Münze von Paestum. Ende des 6. Jahrhunderts v. C.* 163
Taf. **83** rechts. Krieger von Dodona. Bronzestatuette des 6. Jahrh. v. C. Berlin. 163
„ **83** links. Zeus Blitz schleudernd. Bronzestatuette. Ende des 6. Jahrh. v. C. Berlin. 164-165
Abb. 37. Herakles angreifend. Bronzestatuette um 500 v. C. Paris. 166
Taf. **84. 85.** Die Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton. Marmorkopien nach Kritios und Nesiotes. Neapel. 166-173
Entstehung der Ehrendenkmäler aus dem Heroenkult. 168-169
Abb. 38. Wiederherstellungsversuch der Tyrannenmörder. Braunschweig. 172
„ **86.** Vorkämpfer aus dem Ostgiebel des Aphaiatempels auf Ägina. Marmor. Um 480 v. C. München. 173-174
„ **87.** Kämpfender Held. Vielleicht Herakles. Marmorkopie. 4. Jahrh. v. C. Rom, Konservatorenpalast. 174
„ **88.** Der borghesische Fechter des Agasias. Marmorstatue. Um 100 v. C. Paris. 174-175
Abb. 39. Pygmäe als Faustkämpfer. Hellenistische Bronzestatuette. Dresden. 176
Taf. **89.** Waffenläufer (Hoplitodrom). Bronzestatuette. Um 460 v. C. Tübingen. 176-178
„ **90.** Ringkämpfer als Griffe eines Bronzebeckens. Etruskisch nach griechischem Vorbild des 5. Jahrh. v. C. Darmstadt. 178-179
Abb. 40. Bronzebecken mit Ringergruppen als Handgriffen. Boston. 179

Spalte

Taf. **91.** Zwei Ringer. Bronzestatuen aus Herculanum. Lysippisch. 179-180

„ **92. 93.** Jüngling von Subiaco. Marmorkopie nach einem Werke des 5. Jahrh. v. C. Rom, Thermenmuseum. 180-182

„ **94.** Krieger zurücksinkend. Bronzestatuette. Um 470 v. C. Modena. 182-183

„ **95.** Marsyas des Myron. Marmorkopie. Um 460 v. C. Rom, Lateran. 183-185

Abb. 41. Tänzer auf dem Eßtisch. Etruskische Statuette strengen Stils. Berlin. 184

Taf. **96** links. Satyr die Doppelflöte blasend. Hellenistische Bronzestatuette. London. 185

„ **96** rechts. Faustkämpfer, nudus talo incessens, Bronzestatuette aus Autun (Südfrankreich). Paris. 186

„ **97.** Der Diskobol des Myron. Wiederherstellung nach der Marmorkopie aus Laurentum und dem Kopf Lancelotti. Mitte d. 5. Jahrhunderts v. C. Rom, Thermenmuseum. 186-188

„ **98.** Derselbe. Marmorkopie von Laurentum. Unergänzt. 186-188

SCHREITEND.

Entwicklung der Motive 189-190

Taf. **99.** Apoll von Belvedere, Leochares zugeschrieben. Marmorkopie. Mitte d. 4. Jahrh. v. C. Rom, Vatikan. 190-192

„ **100.** Hypnos, der Schlafgott. Marmorkopie. 4. Jahrh. v. C. Madrid. 192-194

Abb. 43. Derselbe. Bronzierter Abguß. Körper in Madrid, Kopf aus Perugia in London. 191

Taf. **101.** Laufender Knabe. Hellenistische Bronzestatue. Madrid. 193-194

„ **102.** Tanzender Satyr. Aus Pompeji. Hellenistische Statuette. Neapel. 194

Abb. 44. Satyr. Bronzestatuette. Angeblich aus dem Nildelta. Moderner Nachguß. Athen. 194-196

RUMPF UND GLIEDMASSEN.

Abb. 45. Anatomie des Rumpfes. Nach Kollmann. 197

Taf. **103** links. Torso eines Mannes, aus Milet. Jonisch, vom Ende des 6. Jahrh. v. C. Paris. 197. 202

Spalte

Taf. **103** rechts. Torso, vielleicht des Theseus. Attisch, vom Ende des 6. Jahrh. v. C. Athen, Akropolis. 197. 202

„ **104.** Rumpf des Harmodios und des Aristogeiton (Taf. 84. 85). 199. 204

„ **105** rechts. Rumpf des Apollon „auf dem Omphalos." 199. 204

Abb. 46. Der sog. Omphalos-Apollon. Marmorkopie. Um 460 v. C. Athen. 204-206

Taf. **105** links. Rumpf des Kasseler Apollon. 199. 206

Abb. 47. Der Kasseler Apollon. Marmorkopie. Gegen 450 v. C. Kassel. 206. 208

Taf. **106** links. Rumpf des Doryphoros von Polyklet (Taf. 47). 200. 206

„ **106** rechts. Rumpf des Apoxyomenos von Lysipp (Taf. 62). 200. 207

„ **107.** Oberkörper des Hermes des Praxiteles (Taf. 68). 200. 210

„ **108.** Dionysos Farnese. Sitzbild. Frühhellenistisch. Neapel. 200. 211

Taf. **109.** Torso eines Satyrs, Marmor. Späthellenistisch. Florenz. 200. 211

Künstlerische Anschauung und Naturvorbild. Entwicklung der Rumpfbildung. 201-212

KNIEE.

Vereinfachung des Naturvorbildes 212

Taf. **110.** Kniee des Apoll von Tenea (Taf. 37), des polykletischen Doryphoros (Taf. 47), des Lysippischen Apoxyomenos (Taf. 62). 212-213

FÜSSE.

Taf. **111.** 1. Fuß des Apoll von Tenea (Taf. 37); 2. eines Vorkämpfers aus dem Westgiebel von Ägina; 3. des Apollon aus Pompeji (Taf. 43); 4. des praxitelischen Hermes (Taf. 68); 5. des lysippischen Apoxyomenos (Taf. 62). 213-216

Abb. 47a. Fuß des praxitelischen Hermes (Taf. 111, 4). 216

BEKLEIDETE FRAUEN.

Wandel der Trachtideale 217-221

Wesen der Trachtideale 221-222

Griechische Frauentracht 222-224

Probleme des Gewandstils 224-227

Ethos der griechischen Frauentracht 227-228

Spalte

Abb. 48. *Terrakottastatuette d. 5. Jahrhunderts v. C. Aus Athen. Privatbesitz.* 217

„ *49.* *Terrakottastatuette d. 4. Jahrhunderts v. C. Aus Athen. Privatbesitz.* 218

ARCHAISCHER GEWANDSTIL.
600—480 v. C.

Abb. 50. *Frauenstatue aus Delos, Weihgeschenk der Nikandre von Naxos. Ende des 7. Jahrh. v. C. Athen.* 228-229

„ *51.* *Frauenstatue von Samos. Weihgeschenk des Cheramyes. Anfang des 6. Jahrh. v. C. Paris.* 229-231

Taf. **112, 113, 114** rechts. Mädchenstatuen (Korai) von der Akropolis zu Athen. 2. Hälfte des 6. Jahrh. v. C. Athen. 231-236

„ **114** links. Athena vom Aphaiatempel auf Ägina. Um 480 v. C. München. 236-237

„ **115.** Artemis. Marmorkopie aus Pompeji. Um 480 v. C. Neapel. 237

STRENGER STIL.
480—460 v. C.

Taf. **116.** Mädchenstatue. Griechisches Marmororiginal. Rom, Museo Barracco. 238

„ **117.** Verhüllte Frau („Aspasia"). Zusammengesetzter Abguß. Um 460 v. C. Berlin. 238-241

Abb. 52. *Seitenansicht der vorigen.* 240

Taf. **118.** Hestia Giustiniani. Römische Marmorkopie. Um 460 v. C. Rom, Museo Torlonia. 241-243

MYRON UND PHIDIAS.

Taf. **119.** Athena des Myron, aus der Marsyasgruppe. Marmorkopie. Um 450 v. C. Frankfurt a. M. 243-247

Abb. 53. *54. 55. Ergänzungsversuche der Marsyasgruppe in München, Braunschweig und nach neuem Vorschlag.* 245-248

Taf. **120.** Athena Lemnia des Phidias. Zusammengesetzter und ergänzter Abguß. 247-251

Abb. 56a-c. *Zusammengesetzter Abguß der Lemnia in drei Ansichten (Torso Dresden, Kopf Bologna).* 249

„ *57.* *Athena Parthenos des Phidias. Marmorstatuette vom Varvakion. 438 v. C. Athen.* 247-251

Spalte

IONISCHER GEWANDSTIL.
5. Jahrhundert v. C.

Wesen des Stils. Einwirkung auf die Attiker 251-253

Taf. **121, 122.** Nereiden vom sog. Nereidenmonument in Xanthos. Marmororiginale. Vor Mitte des 5. Jahrh. v. C. London. 253-256

„ **123.** Nike des Paionios von Mende. Marmororiginal. Mitte des 5. Jahrhunderts v. C. Olympia. 256-263

Abb. 59. 60. *Seitenansichten der vorigen.* 257. 260

„ *61.* *Herstellungsversuch der vorigen. Dresden.* 261

„ *58.* *Tänzerinnen. Terrakottagruppe aus der Troas. Ende des 5. Jahrh. v. C. Konstantinopel.* 263

Taf. **124.** Aphrodite, vielleicht nach Alkamenes. Marmorkopie. Mitte des 5. Jahrh. v. C. Paris. 263-265

„ **125.** Mädchenstatue vom Palatin. 2. Hälfte des 5. Jahrh. v. C. Rom, Thermenmuseum. 265-266

„ **126.** Athena Medici. Hellenistische Marmorkopie nach Gold-Elfenbein. Nach Mitte des 5. Jahrh. v. C. Paris. 266-268

Abb. 62. *Aphrodite und Eros. Ausdruck einer Thonform des 5. Jahrh. v. C. Bonn.* 268

Taf. **127.** Iris aus dem Westgiebel des Parthenon. Um 435 v. C. London. 269-271

„ **128.** Mädchenstatuette. Marmor. 2. Hälfte des 5. Jahrh. v. C. Athen. 271

„ **129.** Karyatide vom Erechtheion. Ende des 5. Jahrh. v. C. London. 271-274

GEWANDSTIL DES 4. JAHRH.

Übergang und Neubildung 273-275

Abb. 63. *Leda mit Schwan. Marmorkopie, wahrscheinlich nach Timotheos. 1. Hälfte des 4. Jahrh. v. C. Rom, Kapitol.* 274-275

Taf. **130.** Eirene und Plutos nach Kephisodot d. Ä. Marmorkopie. Um 375 v. C. München. 275-277

Abb. 64. *Musenreliefs von Mantinea. Werkstatt des Praxiteles. Athen.* 277-278

Taf. **131.** Athena praxitelischen Stils. Bronzekopie. Um 350 v. C. Florenz. 278-279

Abb. 65. *Frauenstatue von Ägion (Typus der „kleinen Herculanerin"). Athen.* 279. 281

Spalte

Abb. 66. Modell in der Gewandung der „kleinen Herculanerin“. 280. 282

Taf. **132.** Frauenstatue aus Herculanum („die große Herculanerin“). Marmorkopie. 2. Hälfte des 4. Jahrh. v. C. Dresden. 280-282

„ **133.** Polyhymnia. Schule des Praxiteles. Marmorkopie. Um 300 v. C. Rom, Vatican. 282-283

„ **134.** Statue einer Dichterin. Marmorkopie. Um 300 v. C. Rom, Konservatorenpalast. 283-284

HELLENISTISCH.
300—50 v. C.

Taf. **135.** Göttin, vielleicht Kore. Pergamenisch des 3.—2. Jahrh. v. C. Marmorkopie. Rom, Kapitol. 284-286

Abb. 67. Sog. Pudicitia. Römisches Idealporträt nach hellenistischem Vorbild. Rom, Vatikan. 286-287

Taf. **136.** Das Mädchen von Antium. Nachfolge des Lysipp. 3. Jahrh. v. C. Rom, Thermenmuseum. 287-292

Abb. 68. Seitenansicht der vorigen. 288

Taf. **137.** Polyhymnia, Kopie nach Philiskos von Rhodos. Um 200 v. C. Berlin. 293-294

„ **138.** Tänzerin. Marmorkopie. Frühhellenistisch. Berlin. 293

„ **139.** Nike von Samothrake. Wahrscheinlich um 306 v. C. Paris. 295-297

Abb. 69. Ergänzungsversuch derselb. 296-297

Taf. **140.** Karyatiden als Dreifußstützen auf einer Pflanzensäule. Hellenistisch. Delphi. 297-300

Abb. 70. Neuer Ergänzungsversuch der Pflanzensäule. 297

Taf. **141.** Orest und Elektra. Gruppe der römischen Kaiserzeit nach älteren Vorbildern. Neapel. 300-302

Abb. 71. Mädchenstatue Colonna. Marmorkopie eines späthellenistischen Werkes. Rom, Palazzo Colonna. 301-302

KURZBEKLEIDETE FRAUEN.

Vorkommen der kurzen Bekleidung 303-304

Taf. **142.** Wettläuferin. Marmorkopie nach Bronze. Um 470 v. C. Rom, Vatikan. 304-305

Spalte

Taf. **143—145,** Drei Amazonen. Marmorkopien nach Bronzeoriginalen. Um 450 v. C. **143:** Kapitolinische Amazone, Phidias zugewiesen; **144:** Berliner Amazone, polyklетisch; **145:** Matteische Amazone, Kresilas zugewiesen. 305-310

Abb. 71 a. Verwundeter Krieger, vielleicht nach dem vulneratus des Kresilas. Bronzestatuette. St. Germain. 309-310

NACKTE FRAUEN.

Seltenheit der Darstellung nackter Frauen in älterer Zeit 311-312

Maßhalten in den Darstellungen der jüngeren Zeit 312-314

Abb. 72. Gelagerte nackte Frau. Terrakottastatuette. 2. Hälfte des 6. Jahrhunderts v. C. 312. 315

Taf. **146.** Aphrodite. Bronzene Spiegelstütze aus Hermione. 6. Jahrh. v. C. München. 314-315

Abb. 73. Der ganze Spiegel. 314

„ *74. Schmausende Hetären. Von einem Thongefäß des Euphronios. Um 500 v. C. Petersburg.* 316-317

„ *75. Gauklerin. Terrakottastatuette. 5. Jahrh. v. C. Athen.* 317-319

Taf. **147.** Flötespielendes Mädchen. Marmorrelief von einem Altaraufsatz (Tafel 280—282). Um 470 v. C. Rom, Thermenmuseum. 318-320

„ **148.** Die Taucherin Hydna. Marmorkopie. Gegen 470 v. C. Rom, Konservatorenpalast. 320-322

„ **149.** Niobide. Aus einer Giebelgruppe. Um 450—440 v. C. Mailand. 322-326

Abb. 76. Dieselbe Statue. 324

Taf. **150.** Mädchen mit Haube. Bronzestatuette aus Makedonien. 2. Hälfte des 5. Jahrh. v. C. München. 326-327

Abb. 77. Kopf der Statuette. 326

„ *78. Glaspaste mit badendem Mädchen. Berlin.* 326

Taf. **151.** Weiblicher Torso. Marmorkopie. 5. Jahrh. v. C. Neapel. 327-329

Abb. 79. Derselbe Torso. Seitenansicht. 328

„ *80. Aphrodite mit der Binde. Marmorkopie. 5. Jahrh. v. C. Paris, Sammlung de Clercq.* 329-330

Taf. **152.** Aphrodite mit dem Apfel. Bronzestatuette. 4. Jahrh. v. C. Dresden. 329-331

Spalte

Taf. **153.** Aphrodite das Haar trocknend. Marmorstatuette. Hellenistisch, nach älterem Vorbild. München, Slg. Pringsheim. 331

„ **154.** Aphrodite mit dem Schwert. Marmorkopie. 4. Jahrhundert v. C. Florenz. 331-332

Abb. 81. *Aphrodite das Halsband umlegend. Bronzestatuette. 4. Jahrh. v. C. London.* 332-333

Taf. **155.** Knidische Aphrodite des Praxiteles. Marmorkop. 4. Jahrh. v. C. Nach zusammengesetztem Abguß (Körper Vatikan, Kopf aus Tralles). München. 333-337

Abb. 82. *Dieselbe. Unveränderter Abguß der vatikanischen Replik.* 336

Taf. **156.** Venus von Medici. Schule des Praxiteles. Anfang des 3. Jahrhunderts v. C. Florenz. 338-339

Abb. 83. *Aphrodite von Ostia. Marmorkopie. Nachfolge des Praxiteles. London.* 338-340

„ *84.* *Aphrodite. Marmorkopie. Späthellenistisch. Syrakus.* 340

Taf. **157.** Rückseite der Vorigen. 340

„ **158.** Kapitolinische Aphrodite. Römisch. Rom. 340-342

Abb. 85. *Seitenansicht der Vorigen.* 341

Taf. **159.** Aphroditetorso. Griechische Kopie nach Praxiteles. Athen. 342-344

Abb. 86. *Derselbe. Seitenansicht.* 334

„ *87.* *Aphrodite von Arles. Römische Marmorkopie nach Praxiteles. Paris.* 343. 345

Taf. **160.** Aphrodite. Hellenistische Marmorkopie. London. 344-345

„ **161.** Die Charitinnen. Späthellenistisch. Marmorkopie. Siena. 345-346

Taf. **162.** Aphrodite Kallipygos. 2. Hälfte des 4. Jahrh. v. C. Marmorkopie. Neapel. 346-348

„ **163.** Paniskin mit Flöten. Hellenistisch. Marmorkopie. Rom, Villa Albani. 348-350

Abb. 87a. *Aphrodite die Sandalen lösend. Hellenistische Bronzestatuette. Ehemals bei Tyskiewicz.* 349

SITZENDE GESTALTEN.

Leitgedanken 351-354

Abb. 88. *Chares. Archaische Marmorstatue vom Branchidenheiligtum bei Milet. London.* 352. 354

Spalte

Abb. 89. *Athena. Archaische Marmorstatue, vielleicht von Endoios. Athen, Akropolis.* 355-356

„ *90.* *Zeus des Phidias. Bronzemünze von Elis.* 356-357

„ *91.* *Thronender Zeus. Bronzestatuette des 4. Jahrh. v. C. Berlin.* 357. 360

„ *92.* *Sitzende Athena. Münze des Königs Lysimachus.* 357-358

Taf. **164.** Der Dornauszieher. Bronzestatue. Um 460 v. C. Rom, Konservatorenpalast. 357-359

Abb. 93. *Derselbe. Aufstellung in Erlangen.* 358. 361

„ *94.* *Dornauszieher. Renaissancebronze. Ehem. Sammlung Dreyfus.* 359. 364

„ *95.* *Dornauszieher Castellani. Hellenistische Umbildung. Röm. Marmorkopie. London.* 358. 365

Taf. **165.** Ares Ludovisi. 4. Jahrh. v. C. Römische Marmorkopie. Rom, Thermenmuseum. 359-361

„ **166.** Hermes ausruhend. Bronzekopie nach Lysipp. 2. Hälfte des 4. Jahrh. v. C. Neapel. 361-362

Abb. 96. *Sitzender Jüngling, vielleicht Kephalos. Bronzerelief. 2. Hälfte des 4. Jahrh. v. C. Paris.* 362-363

Taf. **167.** Faustkämpfer. Bronze. Späthellenistisch. Rom, Thermenmuseum. 363-364

„ **168.** Sitzende Frauen aus dem Ostgiebel des Parthenon. 440—430 v. C. London. 364. 373

Abb. 97. 98. *Sitzende Göttin. 2. Hälfte des 5. Jahrh. v. C. Römische Marmorkopie. Boston.* 364. 369

Taf. **169.** Todesgöttinnen. An einem etruskischen Grabmal in Perugia. 2. Jahrh. v. C. 374-375

„ **170.** Nymphe die Sandale anlegend, aus der Gruppe Abb. 32. 375. 150

„ **171.** Sitzendes Mädchen. Hellenistisch. Römische Marmorkopie. Rom, Konservatorenpalast. 376-378

Abb. 100. *Tyche von Antiocheia am Orontes. Bronzestatuette nach Eutychides. Paris, Coll. de Clercq.* 377

GELAGERTE GESTALTEN.

Entwicklung der Motive 379-381

Taf. **172** oben und Mitte. Gefallene aus dem West- u. Ostgiebel von Ägina. München. 382

Spalte

Taf. **172** unten. Sterbender Niobide. Giebelstatue. 450-440 v. C. Kopenhagen. 382

Abb. 101. 102. Gelagerte aus dem Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia. 380. 384. 386

„ *103. 104. Gelagerte Frauen aus dem Westgiebel desselben.* 383. 386

Taf. **173.** „Ilissos" aus dem Westgiebel des Parthenon. London. 387-389

„ **174.** Sterbender Gallier. Aus den Weihgeschenken Attalos' I. Marmorkopie. Rom, Kapitol. 389-390

„ **175.** Etruskischer Thonsarkophag aus Cäre. 6. Jahrh. v. C. London. 390

„ **176.** „Theseus" aus dem Ostgiebel des Parthenon. London. 390

„ **177.** Die „Tauschwestern" aus dem Ostgiebel des Parthenon. London. 390-391

Abb. 105. 106. Einzelheiten von den „Tauschwestern." 385-387

„ *107. Nereide von Xanthos (Taf. 122). Seitenansicht.* 388. 391

„ *108. Schlafende Ariadne. Hellenistisch. Marmorkopie. Rom, Vatikan.* 391. 393

Taf. **178.** Der Barberinische Faun. Hellenistisches Marmororiginal. 3.—2. Jahrh. v. C. München. 391-392

„ **179.** Schlafender Hermaphrodit. Späthellenistisch. Rom, Thermenmuseum. 392-394

KNIEEN UND KAUERN.

Entwicklung der Motive 395-396

Abb. 109. 110. Knabe und Mädchen knieend. Aus dem Ostgiebel des olympischen Zeustempels. 396-397

Taf. **180.** Bogenschießender Herakles aus dem Ostgiebel von Ägina. München. 397-398

„ **181.** Der Schleifer. Pergamenisch. 3. Jahrh. v. C. Florenz. 398

„ **182.** Badende Aphrodite des Doidalses. 3. Jahrh. v. C. Marmorkopie. Rom, Vatican. 399-400

Abb. 111. Badende Aphrodite. Variante der vorigen. Aus Vienne. Paris. 399

Taf. **183.** Sog. Ilioneus. 4. Jahrh. v. C. Marmorstatue. München. 400-401

„ **184.** Ringergruppe. Lysippisch. Anfang des 3. Jahrh. v. C. Marmorkopie. Florenz. 401-402

Spalte

Taf. **185.** Kauernder Knabe aus dem Ostgiebel des olympischen Zeustempels. 402-404

Abb. 112. 113. Münzen von Naxos (Sicilien) mit kauernden Silenen. 5. Jahrh. v. C. 403-404

Über die künstlerische Auffassung der olympischen Giebel 404-408

Abb. 114. 114a. Ost- und Westgiebel des olympischen Zeustempels. Wiederherstellung von Treu. 405-408

„ *115. Die trunkene Alte. Hellenistische Marmorkopie nach Myron d. J. München.* 408-410

KINDER.

Schwierigkeiten, sowie Veranlassungen der Kinderdarstellungen 411-414

Abb. 116. Eroten in Kindergestalt als Handwerker. Friesbildchen in Pompeji. Nach hellenistischen Vorbildern. 412. 413

„ *117. Attisches Väschen mit kriechendem Kind. Ende des 5. Jahrhunderts v. C. Würzburg.* 412

„ *118—20. Proportionsdarstellung des Neugeborenen, des zweijährigen Knaben, des erwachsenen Mannes. Nach Froriep.* 413-416

Taf. **186.** Plutosknabe aus der Gruppe mit Eirene (Taf. 130). Marmorkopie aus dem Piräus. Athen. 416-417

Abb. 121. Eirene und Plutos. Bronzierte Wiederherstellung nach Brunn. 417

„ *122. Kopf des Dionysoskindes aus der praxitelischen Gruppe mit Hermes.* 418. 419

„ *123. Kopf eines Neugeborenen. Marmor. Römisch. München.* 418. 420

Taf. **187** links. Sitzendes Mädchen. Griech. Marmororiginal. 4. Jahrh. v. C. Athen. 420-421

„ **187** rechts. Knäbchen mit Fuchsgans. Hellenistisch. Marmorkopie aus Ephesos. Wien. 421-422

Abb. 124. Proportionsschema des einjährigen Knaben nach Schadows „Polyklet." 421. 424

Taf. **188** links. Knäbchen mit Vogel. Hellenistisch. Marmorkopie. Rom, Villa Borghese. 422

„ **188** rechts. Schlafender Fischerknabe. Hellenistisch. Rom, Villa Albani. 422

Spalte

Taf. **189** oben. Herakliskos die Schlangen würgend. Spät-hellenistisch. Florenz. 422
„ **189** unten. Schlafender Eros. Hellenistisch-römisch. Aus Tarsos. London. 423
„ **190.** Knabe mit der Gans nach Boëthos. 2. Jahrh. v. C. Marmorkopie nach Bronze. München. 423-424
„ **191** links. Mädchenstatue. Frühhellenistisch. Bronze. Rom, Palazzo Grazzioli. 424-425
„ **191** rechts. Mädchenstatuette. Hellenistisch. Marmor. Delphi. 424-425
„ **192.** Mädchen mit Schlange. Hellenistisch. Rom, Kapitol. 426
Abb. 125. Eroten mit Kampfhähnen. Hellenistisch. Aus Tarsos. Konstantinopel. 425-426

KOPFIDEALE.

Abbildung: Apollon. Münze. Um 400 v. C. 428
Sehmöglichkeiten in der Natur 427-428
Wesen des Ideals 429-430
Abb. 126. Durchschnittsbild von 449 amerikanischen Studenten (nach Galton und Bowditch). 429
Züge der griechischen Rasse 431
Geschichte der Gesichtsformen 432-436
Abb. 127. Apoll von Tenea. Profil d. Kopfes. 433
Geschichte der Augenbildung 436-444
Taf. **193.** Augen- und Mundbildung in der älteren Zeit: 437-439
1. Apoll von Tenea. 437
2. Athenakopf. Akropolis z. Athen 437. 438
3. Zugreifender. Ostgiebel von Ägina. 437. 438
4. Apollon vom olympischen Westgiebel. 437. 439
„ **194.** Augenbildung im 5. Jahrh.: 437. 439
1. Athena des Myron. 437. 441
2. Sog. Kasseler Apollon. 437. 441
3. Athena Lemnia des Phidias. 437. 441
4. Kapitolinische Amazone. 437. 441
5. Doryphoros des Polyklet. 437. 441
6. Perikles des Kresilas. 437. 442
„ **195.** Augenbildung im 4. Jahrh. und in hellenistischer Zeit: 437. 442
1. Kriegerkopf des Skopas. 437. 442
2. Hermes des Praxiteles. 437. 443
3. „Schöner Kopf" von Pergamon. 437. 443
4. Triton. Vatikan. 437. 443

Spalte

Taf. **196.** Ohrbildung im 5. u. 4. Jahrhundert v. C.: 444
1. Athena aus dem Westgiebel von Ägina. 444
2. Apollon aus dem Westgiebel zu Olympia. 444
3. Praxitelischer Hermes. 444
4. Apoxyomenos des Lysipp. 444
Haarbildung 444-446
Geistiger Ausdruck 446-448
Entstehung der Götterideale 448-450
Physionomik 450-454
Abb. 129. Der Stammtisch. Zeichnung von Oberländer. 452
Abbildung. Zeus von Dodona. Münze des Pyrrhos von Epirus. 453

UNBÄRTIGE KÖPFE.

Taf. **197.** Jünglingskopf Rayet. Attisch. 2. Hälfte des 6. Jahrhunderts v. C. Kopenhagen. 455
„ **198.** Blonder Jünglingskopf. Um 470 v. C. Athen, Akropolis. 456
Abb. 130. Derselbe. Profil. 456
„ *131—133. Zwei Köpfe aus dem Westgiebel von Olympia.* 457-459
„ *134. Der Wagenlenker von Delphi. Bronze. Um 470 v. C.* 460
Taf. **199.** Kopf desselben. 459-461
Abb. 135. 136. Jünglingskopf strengen Stils. Halblebensgroß. Athen, Akropolis. 461-463
„ *137. 138. Apollonkopf strengen Stils. Bronze. Chatsworth.* 461-464
„ *139. Kopf des Apollon Choiseul-Gouffier („Omphalos-Apollon").* 462. 465
Taf. **200.** Kopf des myronischen Diskobol. Replik Lancelotti. Bronziert. 463-467
„ **201.** Apollonkopf. Marmorwiederholung des Kasseler Typus. Florenz, Palazzo Vecchio. 467-468
„ **202.** Jünglingskopf mit Binde. Etwa 450—440 v. C. Athen, Akropolis. 471
„ **203.** Doryphoros des Polyklet. Bronzeherme von Apollonios. Neapel. 471-472
Abb. 140. Kopf der Neapler Marmorkopie des Doryphoros. 471-472
Taf. **204. 205.** Kopf des Idolino (Tf. 52). 472

Spalte

Taf. **206.** Olympischer Sieger. Bronzekopf aus Benevent. 2. Hälfte des 5. Jahrh. v. C. Paris. 472

„ **207.** Jugendlicher Faustkämpfer. Bronzekopf. Ende des 5. Jahrh. München. 472-474

„ **208.** Athlet mit dem Schabgerät. Kopf der Bronzestatue aus Ephesos. Wien. 474-475

Abb. 141. 142. Kopf der Marmorreplik dieses Werkes. Florenz. 473. 476

Taf. **209.** Kopf des Hermes von Antikythera (Taf. 61). 475. 476

„ **210.** Kopf des Hermes des Praxiteles (Taf. 68). 479

Abb. 143. Derselbe. Profilansicht. 477

Taf. **211** rechts. Kriegerkopf des Skopas. Von Tegea. Athen. 479-480

„ **211** links. Herme des Herakles mit Pappelkranz. Aus Genzano. Art des Skopas. London. 479-480

Abb. 145. Meleager. Art des Skopas. Marmorkopie im Vatikan. 484

Taf. **212.** Marmorreplik des Meleagerkopfes in Villa Medici, Rom. 479-480

Abb. 144. Derselbe Kopf. Vorderansicht. 481

„ *146. Apoxyomenos des Lysipp (Taf. 62). Seitenansicht der ganzen Statue.* 480. 485

Taf. **213.** Kopf der Statue. 480-482

„ **214.** Kopf eines Ringers (Taf. 91). Lysippisch. Neapel. 482

„ **215.** Kopf des bogenspannenden Eros (Taf. 63). 482

„ **216.** Dionysos. Oberteil einer Kolossalstatue aus Tralles. Um 200 v. C. Konstantinopel. 482-483

„ **217.** Apollon. Marmorkopf aus den Caracallathermen. Hellenistisch. London. 483

„ **218.** Jünglingskopf, angebl. Alexander, vielleicht ein Flußgott. Aus Alexandria. London. 483-484

„ **219.** Triton. Marmorkopie nach hellenistischem Vorbild. Rom, Vatikan. 484-485

„ **220.** Kopf des barberinischen Faun (Taf. 178). 485-486

Abb. 147. Herakleskopf aus Aequum. Hellenistisch. 486. 487

Taf. **221.** Kopf des sterbenden Galliers (Taf. 174). Rom, Kapitol. 486-491

Abb. 148. Derselbe. 492

Taf. **222.** Gallierkopf. Hellenistisches Original. Kairo. 486-491

Spalte

Abb. 149. Gallierkopf. London. 486. 489

„ *150. Gallier aus dem Weihgeschenk des Attalos in Athen. Marmorkopie. Venedig.* 486. 492

Taf. **223.** Kopf dieser Statue. 486-491

„ **224.** Antinous als Dionysos (Mondragone). Kolossalkopf aus Marmor. Um 130 v. C. Paris. 491-492

BÄRTIGE KÖPFE.

Taf. **225.** Kopf Rampin. 1. Hälfte des 6. Jahrh. v. C. Aus Athen. Paris. 493-494

„ **226.** Behelmter Kopf, etwa eines Feldherrn oder Waffenläufers. Anfang des 5. Jahrh. v. C. Athen, Akropolis. 494. 495

„ **227.** Dionysos (sogen. Platon). Bronzekopie nach einem Werk um 460 v. C. Neapel. 495

„ **228.** Bärtiger Gott, vielleicht Zeus. Um 450 v. C. Marmor. Rom, bei Amelung. 495-496

Abb. 151. Zeus des Phidias. Bronzemünze von Elis. 493-496

Taf. **229.** Zeus oder Asklepios. Marmorkopie nach Phidias. Um 440 v. C. Dresden. 497-498

„ **230.** Zeus von Mylasa. Marmorwerk des 4. Jahrh. v. C. Boston. 498

„ **231.** Asklepios von Melos. Marmor. Mitte des 4. Jahrh. v. C. London. 498-499

Abb. 152. Asklepios. Marmorstatuette aus Epidauros. 4. Jahrh. v. C. Athen. 497. 499

Taf. **232.** Poseidon aus Porcigliano. Art des Lysipp. Rom, Vatikan. 499

„ **233.** Perikles. Marmorherme nach Kresilas. Mitte des 5. Jahrh. v. C. London. 499-500

Abb. 153. Vornehmer Perser. Kalksteinkopf aus Kypros. 5. Jahrh. v. C. Konstantinopel. 500-501

Taf. **234.** Bärtiger Kopf vom Mausoleum zu Halikarnaß. Marmor. London. 501-502

„ **235.** Faustkämpfer. Kopf einer Bronzestatue. Vielleicht von Lysipp. Aus Olympia. Athen. 502-503

Abb. 154. Profilansicht desselben Kopfes. 501

Taf. **236.** Faustkämpfer. Kopf der Statue auf Taf. 167. Rom. 502-503

Abb. 155. Laokoon. Marmorgruppe. Um Mitte d. 1. Jahrh. v. C. Rom, Vatikan. 504

Taf. **237.** Kopf des Laokoon. 503-504

FRAUENKÖPFE.

		Spalte
Taf. **238.**	Archaischer Mädchenkopf von der Statue 212 links.	507-509
„ **239.**	Kopf einer archaischen Mädchenstatue. Athen, Akropolis.	507-509
Abb. 156.	*Oberkörper einer archaischen Mädchenstatue. Athen, Akropolis.*	505. 507
Taf. **240.**	Kopf einer Mädchenstatue strengen Stils. Athen, Akropolis.	507-509
„ **241.**	Kopf der Athena vom Westgiebel des Aphaiatempels auf Ägina. München.	509. 510
Abb. 157.	*Mädchenkopf vom Giebelakroterion des Aphaiatempels auf Ägina.*	508. 510
Taf. **242**	links. Kopf der Deidameia. Westgiebel des Zeustempels von Olympia.	510-513
Abb. 158.	*Derselbe Kopf.*	509
„ *159.*	*Deidameia und Kentaur. Ebendaher.*	510-512
„ *160.*	*Kopf einer Lapithin. Ebendaher.*	510-512
Taf. **242**	rechts. Kopf einer Liegenden aus der linken Ecke desselben Giebels.	510-512
„ **243.**	Frauenbüste von Elche. Griechisch - iberisch. Strenger Stil. Paris.	513-514
Abb. 161.	*Dieselbe. Schrägansicht.*	516
Taf. **244.**	Kopf der Sphinx von Ägina. Marmor. Um 460 v. C.	514-516
Abb. 162.	*Die Sphinx von Ägina.*	517
„ *163.*	*Grabmal Adolf Furtwänglers mit der Sphinx von Ägina. Athen.*	520
Taf. **245.**	Kopf der Athena des Myron. Frankfurt a. M.	516-518
Abb. 164.	*Derselbe. Replik in Dresden.*	521
Taf. **246.**	Weiblicher Kopf, sogen. Amazone, Kreis des Phidias. Bronzeherme. Neapel.	518-522
„ **247. 248.**	Kopf der Athena Lemnia des Phidias. Nach Abguß und nach dem Marmor. Um 450 v. C. Kopie nach Bronze. Bologna.	522-527
Abb. 165.	*Derselbe Kopf. Profil. Nach Abguß.*	524
Taf. **249.**	Der Weber-Labordesche Kopf. Aus den Giebeln des Parthenon. Paris.	527-529
Abb. 166.	*167. Athena von Leptis. Kopf und ganze Statue. Marmorarbeit aus der 2. Hälfte des 5. Jahrh. v. C. Konstantinopel.*	525. 529
Taf. **250.**	Mädchenkopf mit Haube. „Jonisch-attisch." 2. Hälfte des 5. Jahrh. v. C. Paris.	529-530
„ **251.**	Frauenkopf aus Lerna. Von einem Hochrelief. Marmororiginal des 4. Jahrh. v. C. Athen.	530
„ **252.**	Kopf der Nike von Brescia. Bronzekopie nach einer Aphrodite aus der ersten Hälfte des 4. Jahrh. v. C. Brescia.	531
Abb. 168.	*Nike von Brescia. Ganze Gestalt.*	529
„ *169.*	*Aphrodite von Capua. 4. Jahrhundert v. C. Marmorkopie hadrianischer Zeit. Neapel.*	531-532
Taf. **253.**	Weiblicher Kopf vom Südabhang der athenischen Akropolis. Art des Skopas. Marmor. Athen.	531-533
Abb. 170.	*Römische Kopie desselben Kopfes. Berlin.*	531-533
Taf. **254.**	Knidische Aphrodite des Praxiteles. Griechische Marmorkopie aus Tralles. Berlin, Kaufmann.	533-534
Abb. 171.	*Kopf derselben Statue. Replik im Vatikan. Profil.*	536
Taf. **255.**	Mädchenkopf praxitelischen Stils. Marmor. 4. Jahrh. v. C. München.	534-537
„ **256.**	Aphroditekopf bei Lord Leconfield. Art des Praxiteles. Petworth.	537
„ **257.**	Das Mädchen von Chios. Original frühhellenistischer Zeit. Boston.	537-539
„ **258.**	Der „schöne Kopf von Pergamon". Hellenistisches Marmororiginal. Berlin.	539
Abb. 172.	*Aphrodite von Melos. Hellenistisches Marmororiginal. Paris.*	539-542
Taf. **259.**	Oberkörper der Aphrodite von Melos.	539-542
Abb. 173.	*Artemiskopf von Damophon von Messene. 2. Jahrh. v. C. Aus Lykosura. Athen.*	542
Taf. **260.**	Kopf einer Göttin aus Erzindschan. Bronze. Späthellenistisch. London.	542-544
„ **261.**	Das Mädchen von Antium. Kopf der Statue auf Taf. 136.	544. 545

Spalte

Taf. **262.** „Medusa Ludovisi", wahrscheinlich eine schlafende Erinnys. Kopf einer Kolossalgruppe. Marmor. Hellenistisch. Rom. 545. 546

Abb. 174. Kopf einer Sphinx von dem sog. lykischen Sarkophag aus Sidon. Konstantinopel. 545

DAS RELIEF.

Relief und Zeichnung. Ihre gemeinsame Entwicklung 547-549

Tiefenentwicklung im Relief 550

Regeln des klassischen Reliefs 551-552

Das landschaftliche Relief 553-554

Formbestimmung durch die Technik 554-555

Zusammenhänge mit der Malerei 555. 556

Steinstil 556-557

Hoch- und Flachrelief 558

Stuckstil und seine Übertragung in Stein 558-561

Ausdruckswerte des menschlichen Körpers im Relief 561-563

Erzählendes Relief 563-565

Abb. 175. 176. 177. Münzen von Athen und Syrakus. 548. 555

„ *178. Archaisches Flachrelief aus Kreta. Zwei Jäger. Paris.* 549. 565

„ *179. Grabrelief von Chrysapha. 6. Jahrh. v. C. Marmor. Berlin.* 557

„ *180. Grabrelief des Alkias. Marmor. 4. Jahrh. v. C. Athen.* 560. 556

GRABRELIEFS.

Taf. **263.** Sterbender Waffenläufer. Nach Mitte des 6. Jahrh. v. C. Marmor. Athen. 565-567

Typen der Grabreliefkunst 567-570

Abb. 181. Grabstele des Aristion. Werk des Aristokles. Archaisch. Athen. 569

„ *182. Grabstele des Lyseas. Gemalt. Athen.* 569-570

Taf. **264** links. Grabstele eines Jünglings aus Nisyros. Strenger Stil. Konstantinopel. 570. 571

„ **264** rechts. Grabstele eines Kriegers, aus Pella. Mitte des 5. Jahrhunderts v. C. Konstantinopel. 571

„ **265.** Grabrelief eines Athleten als Apoxyomenos. Delphi. 571-572

„ **266.** Grabrelief eines Jünglings, aus Salamis. Um 440 v. C. Athen. 572

„ **267.** Grabrelief eines Jünglings, vom Ilissos. 4. Jahrh. v. C. Athen. 572-573

Spalte

Taf. **268.** Grabmal des Aristonautes. 4. Jahrh. v. C. Athen. 573

Abb. 183. Stehendes Mädchen. Krönung einer Grabstele. 4. Jahrh. v. C. Athen. 573-576

Taf. **269.** Grabrelief einer Priesterin. 4. Jahrh. v. C. Athen, vor dem Dipylon. 574

„ **270** links. Grabrelief der Hegeso. 2. Hälfte des 5. Jahrh. v. C. Athen, vor dem Dipylon. 574

„ **270** rechts. Grabrelief einer Frau, aus dem Piräus. 4. Jahrh. v. C. Athen. 574

„ **271.** Grabrelief der Ameinokleia. 4. Jahrh. v. C. Athen. 577-578

„ **272.** Grabrelief einer Familie von Vater, Mutter u. Tochter. 4. Jahrhundert v. C. Athen. 578

WEIHRELIEFS U. VERWANDTES.

Taf. **273.** Athena am Grenzstein ihres Bezirks, sog. trauernde Athena. Gegen 460 v. C. Athen, Akropolis. 578-579

„ **274.** Rasende Mänade. Mitte des 5. Jahrh. v. C. Vom Esquilin. Rom. 579-580

„ **275.** Sandalenbindende Nike. Von der Balustrade am Athena-Nike-Tempel. Ende des 5. Jahrh. v. C. Athen, Akropolis. 580-581

„ **276.** Weihrelief an Echelos und Basile. Ende des 5. Jahrh. v. C. Athen. 581

„ **277** rechts. Demeter und Kore bei der Aussendung des Triptolemos. Ende des 5. Jahrh. v. C. Athen, Akropolis. 581-582

„ **277** links. Weihrelief an Zeus, Hera und einen Heros. 5. Jahrhundert v. C. Aus Gortyn. Paris. 582-583

„ **278.** Weihrelief siegreicher Fackelreiter an Artemis Bendis. 4. Jahrh. v. C. Aus dem Piräus. London. 583-584

„ **279.** Weihrelief an ein Götterpaar. 3. Jahrh. v. C. Angeblich aus Korinth. München. 584-585

TEKTONISCHE RELIEFS.

Taf. **280.** Relief mit Aphroditegeburt vom ludovisischen Altaraufsatz. Um 470 v. C. Rom, Thermenmuseum. 585-586

„ **281.** Kopf der Aphrodite von diesem Altar. 585-586

Spalte

Taf. **282.** Rechte Nebenseite dieses Altars: Opfernde Braut (die andere Nebenseite auf Taf. 147, Sp. 318). 585-586

„ **283.** Orpheus u. Eurydike. 2. Hälfte des 5. Jahrh. v. C. Neapel. 586-587

„ **284.** Paris und Helena, von Eros und Aphrodite überredet. Römisch, nach einem Vorbild frühhellenistischer Zeit. 587-588

„ **285.** „Alkibiades unter den Hetären". Römisch, nach hellenistischem Vorbild. Neapel. 588-589

Abb. 184. Dionysos und Ariadne. Dekoratives Relief hellenistischer Erfindung. Rom. Vatikan. 589-590

ARCHITEKTONISCHE RELIEFS.

Verhältnis des Reliefs zur Architektur. 589-591

Taf. **286.** Säulenrelief vom Artemision in Ephesos. Um 350 v. C. London. 591-592

„ **287.** Metope vom Heratempel in Selinunt: Zeus u. Hera. Strenger Stil. Palermo. 592

„ **288.** Zwei Metopen vom Parthenon: Kentaurenkämpfe. Um 440 v. C. London. 593

„ **289, 290, 291.** *Abb. 185.* Vom Friese des Parthenon: Reiter v. Westfries; Mädchen mit Opferkannen vom Ostfries; Jünglinge mit Hydrien vom Nordfries; Götterfries der Ostseite; *Heros vom Ostfries.* Athen und London. 593-597

„ **292.** Friese am Theseion in Athen (Kampfszene) und vom Apollontempel zu Bassai bei Phigalia (Amazonenkampf). Athen und London. 597-598

„ **293.** Amazonenfries vom Mausoleum zu Halikarnaß. Um 350 v. C. London. 597-598

„ **294.** Kampfszene auf der Nebenseite des Alexandersarkophags aus Sidon. Ende des 4. Jahrh. v. C. Konstantinopel. 597. 599

„ **295.** Köpfe vom Alexandersarkophag. 597. 599

„ **296.** Gigantenfries vom großen Altar in Pergamon. Um 180 v. C. Berlin. 597. 599

„ **297.** Vom Telephosfries des pergamenischen Altars (Bau der Arche für Auge). Berlin. 599-601

Spalte

Taf. **298.** Stuckrelief mit Landschaft. Aus einem Hause augusteischer Zeit bei der Villa Farnesina. Rom, Thermenmuseum. 601-602

„ **299.** Landmann mit Kuh, Schmuckrelief augusteischer Zeit. Marmor. München. 602-604

Abb. 186. Dekoratives Relief nach hellenistischem Vorbild: Eros läßt den Panther tanzen. Rom, Villa Albani. 604

ZEICHNUNG UND MALEREI.

Abb. 187. Aphrodite und Pan beim Fünfsteinspiel. Deckel eines Klappspiegels. Ende des 5. Jahrh. v. C. London. 605. 642

Verhältnis zur Plastik 605-606

Entwicklung der Malerei 607-610

Landschaft 611

Taf. **300.** Vorstürmender Krieger. Attische Thontafel vom Anfang des 5. Jahrh. v. C. Athen, Akropolis. 612. 615

„ **301.** Etruskisches Wandgemälde aus der Tomba dei vasi dipinti: Der Verstorbene mit seiner Familie beim Mahle. Archaisch. Corneto (Tarquinii). 615-617

Abb. 188. Zwei Köpfe aus dem vorigen Bilde. 613

„ *189. Altjonische Hydria des 6. Jahrhunderts v. C. Aus Caere. Wien.* 616. 617

Taf. **302.** Herakles erschlägt den Busiris und die Ägypter. Hauptbild des vorigen Gefäßes. 617-618

„ **303.** Vier Innenbilder von attischen Trinkschalen. 1, 3 und 4 in der Art des Meisters Euphronios (Jüngling mit Hasen, Jüngling in der Palästra, Schreiblehrer); 2: Zeichnung des Brygos (Gelageszene). 618-620

Abb. 190. Innenbild einer attischen Trinkschale in der Art des Euphronios (Ringkampf). Paris. 620

Taf. **304.** *Abb. 191.* Innenbild der Schale des Sosias: Achill verbindet den Patroklos. Berlin. 620-623

„ **305.** Von einem attischen Mischgefäß rotfigurigen Stils. Orpheus unter den Thrakern. Um 450 v. C. Berlin. 623-624

„ **306.** Attischer Trinkbecher aus Thon mit dem Freiermord des Odysseus. Um 450 v. C. Berlin. 626-627

Spalte

Abb. 192. Abgerolltes Bild des vorigen Gefäßes. 625

Taf. **307.** Amazonenschlacht und Kentaurenkampf von einem attischen Krater. Nach Polygnot. Gegen 450 v. C. New-York. 627-628

Abb. 193. Die sog. Ficoronische Ciste. Toilettengerät, gearbeitet von Novius Plautius im Anfang des 4. Jahrhunderts v. C. Rom, Museo Kircheriano. 628-634

Taf. **308.** *Abb. 194. 195.* Die abgerollten Gravierungen der vorigen Ciste: Die Argonauten im Lande der Bebryker. 629-634

Abb. 196. Attisches Trinkgefäß, die sog. Kodrosschale. Nach 450 v. C. Bologna. 633-637

„ *197. Die abgerollten Bilder der vorigen Schale.* 636

Taf. **309.** Der Grabstein des Mnason. Zeichnung auf schwarzem Kalkstein: Vorstürmender Krieger. 440 v. C. Theben. 637

„ **310.** Marmorgemälde von Alexandros dem Athener: Leto, Niobe und ihre Freundinnen beim Knöchelspiel. Kopie nach einem Bilde des 5. Jahrh. v. C. Aus Herculanum. Neapel. 637-639

„ **311.** Zeichnungen auf Elfenbein: Aphrodite mit Eros; Hera; ein Viergespann. Vom Ende des 5. Jahrhunderts v. C. Aus Kertsch. Petersburg. 639-640

Abb. 198. Attische Amphora mit Gigantenkampf. Um 400 v. C. Aus Melos. Paris. 640-641

„ *199. Abgerolltes Bild der vorigen Vase.* 644

„ *187. Aphrodite und Pan. Klappspiegel. London.* 642. 605

Taf. **312.** Frauenkopf aus einem etruskischen Wandgemälde in der Grotta dell' Orco. Anfang des 4. Jahrh. v. C. Corneto (Tarquinii.) 642. 645

Abb. 201. Hadeskopf aus demselben Grabe. 648

„ *200. Handzeichnung Michelangelos. Kopf mit Hundsfellkappe.* 645

Spalte

Taf. **313.** Alexanderschlacht. Fußbodenmosaik aus dem Hause des Fauns in Pompeji. Nach einem Gemälde um 300 v. C. Neapel. 645-651

Abb. 202. Die Übergabe von Breda. Gemälde des Velasquez. Madrid. 650-651

Taf. **314.** Achill entläßt Briseïs. Pompejanisches Wandgemälde, wahrscheinlich nach einem Vorbild des 4. Jahrh. v. C. Neapel. 651-653

„ **315.** Paris und Helena. Wandgemälde in der Casa degli Amorini dorati in Pompeji. Nach Vorbild des 4. Jahrh. v. C. 653-654

Abb. 203. Die Aldobrandinische Hochzeit. Wandgemälde vom Esquilin. Nach einem Gemälde des 3. Jahrh. v. C. Rom, Bibliothek des Vatikan. 654-657

Taf. **316. 317.** Aphrodite mit der Braut und Hymenaios. Aus dem vorigen Gemälde. 654-657

„ **318.** Chariten. Pompejanisches Wandgemälde nach der Gruppe Taf. 161. Neapel. 657-658

„ **319.** Nereide auf dem Meerpanther. Wandgemälde aus Stabiae. Neapel. 658-659

„ **320.** 3 Mumienbildnisse in enkaustischer Malerei auf Holz (junges Mädchen; ältere Frau; bärtiger Mann). Aus dem Fajum. 1. u. 2. Jahrh. v. C. Ehemals in Sammlung Graf. 659

Die Enkaustik und der Impressionismus in der Antike 660-662

Abb. 204. Dichterin. Idealporträt auf einem pompejanischen Wandgemälde. Neapel. 661

Nachweise und Nachträge 663-715

Vergleichende Übersicht der 1. und 2. Auflage 715-718

Druckfehler 717-718

Register 719 fg.

1. Kunstgeschichtliches Register
2. Sachregister
3. Ortsregister

SCHLUSSBEMERKUNG.

Bei der Abfassung des Werkes ist der Grundsatz der ersten Auflage beibehalten worden, den Text so eng wie möglich an die hier vereinigten Abbildungen anzuschließen, ohne in der Regel die Kenntnis anderer Werke vorauszusetzen. Doch ließ sich dies bei der weiter ausgreifenden Betrachtungsweise nicht immer vermeiden. Da der Verfasser dabei öfters seine persönlichen Anschauungen hervortreten lassen mußte, ohne sie immer in dem gegebenen Rahmen näher begründen zu können, da endlich das Werk in seiner neuen Gestalt nicht nur den Genießenden, sondern auch den Lernenden ein wenig nützlich zu sein hofft, so sind „Nachweise und Nachträge" angefügt worden, in denen fast für jedes besprochene Werk ein Hinweis gegeben ist, sei es auf einen Katalog oder Museumsführer mit ausführlicher Literaturangabe, sei es auf diejenigen Werke oder Behandlungen, die dem Verfasser als grundlegende und richtunggebende erschienen.

Ausführlichere Nachträge sind da gegeben, wo der Verfasser eigene Beobachtungen zu bringen meint, vorwiegend aber wo er über entgegenstehende Anschauungen verdienter Forscher nicht ohne weiteres hinweggehen zu dürfen glaubte. Wenn es dabei in dem Hin und Her der Meinungen nicht immer ohne entschiedene Gegensätze abgeht, so schwebt uns dabei doch allen das gemeinsame Ziel vor Augen, langsam und vielleicht auf mühevollen Umwegen dem Wiederaufbau und der Erkenntnis der antiken Kunst näherzurücken, soweit uns das Schicksal noch etwas von ihrer kläglich zerstörten Schönheit gegönnt hat. Falls dadurch auch dem Fernerstehenden die Methoden, ebensogut wie die Schwierigkeiten der antiken Kunstforschung an einzelnen Beispielen deutlich werden, so kann das nur denjenigen Gedanken fördern helfen, der dem Herausgeber Georg Hirth bei der erfolgreichen kunstschriftstellerischen Tätigkeit eines langen und gesegneten Lebens stets vorgeschwebt hat und der auch dem Verfasser bei diesem Werke zum Leitstern diente: daß alles Schreiben über Kunst nur den letzten Zweck haben kann, dem Suchenden den Weg zum Geheimnis des künstlerischen Erlebens zu bahnen. Und zwar des e i g e n e n Erlebens, nicht des Erlernens. Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen.

Während des lieferungsweisen Erscheinens des Werkes, das sich über mehr als anderthalb Jahre erstreckt hat, sind kleine Ungleichmäßigkeiten in der Behandlung entstanden, die der nachsichtige Leser entschuldigen wolle. Die Zahl der Tafeln ist gegenüber der im Vorwort ausgesprochenen Absicht auf 320 erhöht worden, um den gesteckten Zielen möglichst nahe zu kommen. Außerdem sind die Textabbildungen

stark vermehrt worden, indem nicht nur die meisten von den ursprünglich verworfenen Tafeln der 1. Auflage in den Text gesetzt wurden, sondern auch zahlreiche neue Textbilder zur Erklärung bestimmter Entwicklungen und Gedankengänge aufgenommen sind. Ich schulde dem verehrten Herrn Herausgeber, sowie dem Geschäftsführer des Verlages Herrn Posselt den herzlichsten Dank für die liebenswürdige und nie versagende Bereitwilligkeit, mit der alle meine Wünsche, weit über den anfänglichen Plan hinaus, erfüllt worden sind.

Durch Beschaffung von Vorlagen haben mich freundlichst unterstützt das K. Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke in München und das Kunstgeschichtliche Museum der Universität Würzburg, ferner die Herren W. Amelung, P. Arndt, F. Back (Darmstadt), G. Bariola (Modena), E. Buschor, L. Curtius, P. Herrmann, P. J. Meier, F. Noack, W. M. Flinders Petrie, E. M. Pridik, J. Sieveking, G. Swarzenski, G. Treu, P. Wolters, R. Zahn, denen allen hier nochmals gedankt sei. Für viele Beihülfe namentlich bei der Korrektur, sowie für die Herstellung der Register bin ich Herrn Dr. W. Zillinger zu besonderem Danke verbunden.

Für den Gebrauch des Werkes in Bibliotheken und Instituten, die die Tafeln nicht binden lassen, empfiehlt sich das Aufziehen der Tafeln auf dem dünnen aber zähen Manilakarton. Die Aufbewahrung geschieht dann am besten in Kastenmappen.

Würzburg den 17. März 1912.

Heinrich Bulle.

VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE.

Der vorliegende Band des „Schönen Menschen“ erscheint in völlig veränderter Gestalt und mit erweiterten Absichten. Die begleitenden Bemerkungen der ersten Auflage suchten in Kürze die historische Stellung und besondere Eigenart der Denkmäler zu umschreiben, auf Grund landläufiger kunstgeschichtlicher Gesichtspunkte. Wenn das Werk in dieser Gestalt sich Freunde erworben hat, sodaß es seit Jahren vergriffen war, so war doch das eigentliche Thema, wie es Georg Hirth gestellt hatte, damit nur zum Teile erschöpft. Gewiß ist stilkritische Analyse der Einzelformen und Untersuchung der formalen Abhängigkeiten der Ausgangspunkt für jede kunstwissenschaftliche Betrachtung. Man wird dem einzelnen Werke nur gerecht, wenn man das Früher und Später, seine Vorstufen und Nachwirkungen kennt. Aber um in die Tiefe seines Wesens zu dringen, bedarf es mehr. Es bedarf einmal der Frage, worin die besondere Kraft dieser oder jener künstlerischen Form beruht. Und es bedarf des Einfühlens in die Menschen, durch die und für die das Werk geschaffen wurde. Denn stehen nicht hinter dem großen Schauspiel der Kunstentwicklung allgemeine Gesetze? Und wirkt nicht in jeder Einzelform der besondere Wille eines Menschen, eines Volkes? Insonderheit diese zweite Frage muß beantwortet werden, wo es sich um das hohe Lied von der Körperschönheit handelt.

So ist versucht worden, in kurzen Einleitungen die seelische Verfassung der alten Kulturvölker zu skizzieren und bei dem einzelnen Werke tiefer in sein inneres Leben zu dringen. Daneben behält natürlich die rein formale Betrachtung ihr Recht. Aber auch sie ist eindringlicher zu machen versucht worden, namentlich indem innerhalb der griechischen Kunst die künstlerischen Motive einzeln durch die ganze Entwicklung verfolgt werden. Denn innerhalb des allgemeinen Problems der Körperform läßt sich an der Geschichte der einzelnen künstlerischen Idee der Wandel des künstlerischen Wollens und der seelischen Stimmung klarer erkennen, als bei der üblichen periodenweisen Betrachtung. Das Werk möchte auf diese Weise zu einer Geschichte des Körperideals im Altertum werden, soweit dies in dem gegebenen Rahmen möglich ist.

Von den Tafeln der ersten Auflage sind viele unbedeutendere ausgeschieden, die wichtigsten Funde des letzten Jahrzehnts sind aufgenommen und die Gesamtzahl der Tafeln ist auf 300 erhöht worden.

Würzburg, im Juli 1910.

Heinrich Bulle.

MEINER FRAU
ZUGEEIGNET

EINLEITUNG.

Alle organischen Formen der Natur sind wandelbar. Die Rose ändert ihre Farbe nach dem Boden, auf dem sie wächst, der Wein seinen Duft, das Blatt seine Form. Eisbär und Polarfuchs nehmen das Weiß des ewigen Eises an. Auch der Mensch hat sich in der Urzeit gewandelt je nach dem Nährboden, auf dem die großen Rassengemeinschaften erwuchsen, und so sind die Nordvölker hell, die Südvölker dunkler. Aber es besteht ein Unterschied zwischen der Art dieser organischen Bildungen. Das Tier geht als ein fertiges aus der Hand der Natur hervor, und wo sich Wandlungen an ihm vollziehen, da geschieht es unter dem Druck der Not, der äußeren Umstände, durch geheimnisvolle Vorgänge, die ihm selbst unbewußt bleiben. Der Mensch aber hat das Bewußtsein, das was die Natur in ihn gelegt hat, ändern, entwickeln, vervollkommnen zu können — oder doch zu wollen. Er macht sich Anschauungen, ἰδέαι, nicht nur von dem was ist, sondern von dem was sein könnte. Er erkennt, daß durch Beschränkung und Bezähmung der egoistischen Triebe tausend kostbare Kräfte, die das Tier zur Lebenserhaltung verbraucht, frei werden für höhere und edlere Ziele. Die menschliche Gemeinschaft stellt ein Ideal auf, das sie allen ihren Mitgliedern aufzwingt, sei es durch Gewalt und Strafe, sei es auf dem milderen Wege der Erziehung und des Vorbildes. Der Wille des einzelnen wird durch dieses Ideal bewußt oder unbewußt von früh auf gelenkt. Für die Welt des Handelns heißt dieses Ideal gesellschaftliche Ordnung, Sittengesetz, Gewissen. Aber auch für die Welt des Fühlens besteht es. Jede Zeit und jede Gemeinschaft hat ihre besondere Art des Empfindens, nicht nur weil die jeweiligen Lebensumstände gleich sind, sondern weil selbst für das scheinbar Persönlichste und Ursprünglichste sich Gemeinschaftsideale bilden, die von starken Persönlichkeiten geschaffen oder verkörpert werden. Man weiß, wie selbst ungesunde und überreizte Stimmungen eine ganze Epoche ergreifen können, es sei nur an die Wertherzeit erinnert: „Jeder Jüngling sehnt sich so zu lieben, jedes Mädchen so geliebt zu sein.“ Die Mehrzahl der Menschen denkt mit anderer Leute Gedanken und fühlt, was andere, stärkere ihnen vorgefühlt haben.

So tritt auch die rein physische Natur unter den Zwang eines Ideals. Das Körpergefühl, das bewußte und mehr noch unbewußte Innewerden unseres Leibes, ist die Grundlage für unsere Orientierung in der Welt. Es ist aber mehr. Es ist der geheime Unterton selbst bei den höchsten und zartesten Schwingungen der Seele. Kunst ohne Körpergefühl ist undenkbar. Sein unmittelbarster Ausdruck andererseits ist das alltäglichste: der Gang, die Gebärde, die Kleidung. Es genügt, das Wort „Mode“ auszusprechen, um den ganzen Umfang der Wandlungen anzudeuten, denen die Gefühlssphäre der körperlichen Erscheinung unterworfen ist. Aber es ist falsch, diese Sphäre als etwas Geringes und Törichtes zu verachten, weil dem oberflächlichen Betrachter ihr Wesen unstät, sprunghaft, unberechenbar erscheint. Mögen heutzutage diese Eigenschaften unter dem Einfluß moderner Geschäftsberechnung stärker hervortreten als früher, dem schärfer Blickenden offenbaren sich auch hier ganz bestimmte Gesetze, deren Wurzeln bis in die Tiefen des Unbewußten reichen. Bei Mode und Tracht sind es im Grunde ähnliche Probleme und Fragen, wie wir sie für das Wesen der hohen Kunst zu lösen versuchen und doch mit den Gesetzen des Verstandes nicht lösen können. Denn die Logik des Gefühls ist eine andere. Sie kann nur begriffen werden, indem man sie nachfühlt. Und sie ist nicht eine einfache. Denn in sie verflochten sind alle jene zahllosen und verschiedenen menschlichen Eigenschaften und Fähigkeiten, deren besondere Mischung das Wesen einer Rasse, eines Volkes, eines Menschen ausmacht. Nur wenn man diese alle kennt und schildert, kann man ein Einzelnes aus der Welt der körperlichen Erscheinung erklären. Ebenso aber kann jede Einzelheit ein helles Licht werden für die Zergliederung und Erkenntnis schwieriger Gesamterscheinungen.

Aber das Körpergefühl schafft sich sein Ideal nicht nur durch das, was an den Körper herangebracht wird, um ihn zu bekleiden, zu schmücken, reizvoll zu machen. Es will den Körper selbst nach seinem Willen gestalten. Die Völker und Weltanschauungen scheiden sich da weit. Am einen Ende steht die leidenschaftlichste Verherrlichung des Körpers, am andern seine Knechtung und Verdammung

als die Grundursache alles Übels. Wie weit die Pflanze Mensch durch die Arbeit eines ganzen Volkes zur Vollkommenheit emporgezüchtet werden kann, zeigt uns die griechische Kunst; wie weit sie zum Verdorren zu bringen ist, die religiöse Askese, neben der christlichen insonderheit die indische, etwa mit jener Statue eines Büßers, der nur noch ein Reiskorn täglich genoß und schließlich nichts weiter war, als ein hautüberzogenes Skelett. Auf welcher Seite die größere Kraft und Gesundheit steht, braucht nicht gefragt zu werden.

Zwischen diesen Grenzen gibt es zahllose Abstufungen, die für den Kulturforscher eine Fülle von Aufschlüssen über Wesen und Sinnesart von Menschen geben, die aber auch für die Kunst von grundlegender Bedeutung sind. Denn zwischen Kunst und Körperideal besteht eine starke Wechselwirkung. Die Durcharbeitung der Körpererscheinung gibt der Kunst die kräftigsten Anstöße. Umgekehrt aber wirken die Vollkommenheiten, die die Künstler hinzustellen versuchen, als Vorbilder auf das Leben. Denn der Künstler geht bei der Körperdarstellung in der Regel über die Wirklichkeit hinaus. Wenn das Wesen der Kunst im allgemeinen in dem Herausholen des Wesentlichen, in der Verständlichmachung der ewig wechselnden Erscheinung der Wirklichkeit besteht, so fällt ihr in der Regel bei der Körpererscheinung noch eine zweite Aufgabe zu: den Menschen darzustellen nicht wie er ist, sondern wie er sein möchte — oder wie er sein müßte, wenn die Natur einmal einem einzelnen die Vollkommenheit gestatten würde — also schön.

Was schön oder nicht schön sei, beruht zunächst auf einem Geschmacksurteil. Der Schönheitsbegriff südafrikanischer Negerstämme ist anders als der der Griechen, und beide haben für ihre Sphäre Recht. Aber dennoch gibt es eine Schönheit, die bis zu einem gewissen Grade unabhängig werden kann von dem wechselnden subjektiven Urteil. Vollkommene Körperschönheit baut sich auf auf vollkommener Gesundheit und auf der vollkommen gleichmäßigen Ausbildung aller der Anlagen, die die Natur in den menschlichen Organismus gelegt hat. Es ließe sich also zunächst theoretisch wohl eine Körperschönheit denken, die gänzlich unabhängig wäre von jedem zeitlich oder persönlich begrenzten Geschmack. Allein dem steht im Wege, daß die Natur nicht so einfach ist, wie unser begriffliches Denken, daß sie überall ihre Ziele auf verschiedenen Wegen erreicht, und daß somit mehr als eine einzige Möglichkeit der Vollkommenheit, mehr als eine Ausbildungsart in den menschlichen Organismus eingeschlossen liegt. Somit werden für weitgetrennte Rassen — Neger, Asiaten, Europäer — immerdar verschiedene Rassenideale maßgebend bleiben. Innerhalb dieser größeren Gemeinschaften aber kann ein begabtes Kunstvolk wohl erreichen, daß sein Schönheitsbegriff, sein Ideal in so starke und überzeugende Formen gegossen wird, daß es sich allen andern aufdrängt, sie zwingt ihre Schönheitsvorstellungen, in Widerstreit mit ihrer eigenen tatsächlichen Durchschnittserscheinung, nach jenem Vorbilde einzurichten. Solches ist den Griechen in der Tat gelungen. Wenn ein Angehöriger der europäischen Völkerfamilie heute von einem „schönen“ Menschen spricht, so schwebt ihm, er mag wollen oder nicht, das griechische Ideal vor. Denn alle spätere Kunst ist in diesem Punkte nicht von den Griechen losgekommen, und die Kunst ist es heutzutage mehr denn je, die unsere Körpervorstellung bildet und beeinflußt. Die Griechen haben also innerhalb ihrer Einflußsphäre wirklich ein Schönheitsideal geschaffen, das von dem wechselnden Urteil des Geschmacks unabhängig ist.

Das Werden des griechischen Ideals zu erkennen, es in seinen wechselnden Erscheinungsformen zu verfolgen, muß daher der Hauptinhalt dieses Bandes sein. Aber gerade um seine Eigenart zu verstehen, bedarf es des Rückblicks auf das, was vorher war. Der Gegensatz zu Ägyptern und Orientalen mit ihrem rassenmäßig und künstlerisch so viel beschränkteren Ideale läßt erst ganz empfinden, daß es nicht nur eine äußerliche, formal-künstlerische Entwicklung ist, die in der griechischen Körperschönheit vor uns steht, sondern daß es eine im eminentesten Sinne geistige Leistung war. Der Körper konnte nur aus der Starrheit der älteren Kunst gelöst und mit lebendigem Gefühle erfüllt werden, wenn zugleich auch die Seele befreit ward aus der geistigen Dumpfheit der orientalischen Welt. Denn seelisches und körperliches Leben ist untrennbar, eine Einheit, die nicht ungestraft zerspalten und zerrissen wird.

Abb. 1. Weibliches Figürchen als Griff eines Löffels. Holz. Neues Reich, um 1500 v. Chr.

ÄGYPTER.

Um den Namen Ägypten webt von Alters her der Zauber des Seltsamen. Zwischen zwei toten Wüsten liegt ein schmaler Streifen Landes, der tot bliebe wie sie, wenn nicht der wunderbare Strom alljährlich nach der Sommerernte am bestimmten Tage zu schwellen begänne, hundert Tage lang steigend und langsam fallend bis es wieder Zeit wird zur Aussaat auf den von neuem fruchtbar gewordenen Feldern. Wo die Quellen des Stromes sind, warum er gerade in der trockensten Zeit zu steigen beginnt, da er doch aus den heißesten Gegenden der Welt kommt, wo die Menschen schwarz gebrannt sind von der Sonne, niemand weiß es; er ist ein Geheimnis, ein Geschenk der Götter. Man muß die Götter ehren, wenn man in diesem Lande fröhlich leben will. Aber nicht nur fromm und fröhlich, auch fleißig muß man sein. Denn der Segen des Nil will erworben werden. Dämme, Kanäle, Schöpfwerke sind nötig um das fruchtbringende Naß zu verteilen. Das kann nicht der Einzelne allein für sein Feld, das verlangt Zusammenschluß, gemeinsame Arbeit, Organisation. So ist es kein Zufall, dass im Niltal die erste Monarchie großen Stiles entsteht, die die europäische Hälfte der Welt kennt, das „Alte Reich“ mit der Hauptstadt Memphis, das ein Jahrtausend lang, etwa 3400—2475 v. Chr., unter sechs Dynastien dem Lande eine Blüte bescherte, die ihren Ausdruck in den größten und köstlichsten Denkmälern findet, die überhaupt auf diesem Boden entstanden sind. Das war zu einer Zeit, wo es in dem andern alten Flußgebiet, in Mesopotamien, dessen Kultur an

Alter mit der ägyptischen wetteifert, zwar auch schon große Reiche gab, Sumer und Akkad und wie sie heißen, die aber weniger aus innerer Notwendigkeit, als durch starke Persönlichkeiten entstanden waren, und darum rascher sich wandelten und vergingen. Das ägyptische Volk aber wurde in einer Weise in den persönlichen Dienst seiner Herrscher gezwungen, die vielleicht einzig in der Weltgeschichte ist: Königsgräber wie die Pyramiden haben nirgends ihres gleichen. Herodot überliefert uns, daß an der größten davon 100 000 Menschen 10 Jahre lang gearbeitet hätten, und moderne Berechnungen lassen das als durchaus glaubhaft erscheinen. Es ist bemerkenswert, daß hier nicht die Götterverehrung, sondern die Idee vom Leben nach dem Tode das Treibende ist. Die Seele des Toten ist nur glücklich und zufrieden, wenn der Körper erhalten bleibt, damit sie in ihm wohnen und tägliche Opferspende empfangen kann. Darum wird der Leib balsamiert und das Grab so fest wie möglich gemacht, darum häufen die Könige schon bei ihrer Lebzeit die schützenden Berge der Pyramiden für ihre Leichen auf, freilich ohne den Zweck ganz zu erreichen, denn da man der Seele auch alle irdischen Kostbarkeiten mitgab, so fand schon im Altertum die Habgier den Weg in die vermauerten Grabkammern. Die Sorge für den Toten bleibt in der ganzen viertausendjährigen Geschichte des ägyptischen Volkes der vorherrschende Gedanke. Aber man irrt, wenn man glaubt, daß dadurch ein düsterer Schatten auf das Leben gefallen sei. Denn die Furcht vor dem Totengericht des Osiris, die

Schrecken, die die Seele auf dem Weg zu ihm durchzumachen hat, sind für den Ägypter weit mehr ein memento vivere geworden. Aus dem neuen Reich berichtet Herodot, daß man nach den Gastmählern kleine Abbilder eines Toten herum zu zeigen pflegte und dabei zum Genuß der Stunde aufforderte, eine Sitte, die das kaiserliche Rom sich aneignete, wo man auf silbernen und tönernen Bechern Menschenskelette mit epikuräischen Sprüchen zu sehen liebte. Auch die ägyptische Religion selbst hat nichts Unheimliches oder Düsteres, wie man wohl behauptet findet, denn trotz der wunderlichen und schreckhaften Mischbildung mancher Götter, mit ihren Krokodil-, Nilpferd- oder Sperberköpfen, ist diese Götterwelt gütig, hilfreich, durch Opfer und Gebet leicht zu gewinnen, und nirgends findet man etwas wie den schrecklichen Zorn eines Jahve oder die Rachsucht selbst griechischer Götter. Auch das gefürchtete Totengericht vor Osiris ist bei näherem Zusehen nicht so erschrecklich. Denn der Priester kennt die Zauberformeln, mit denen man auf alle Fragen bestehen kann und gibt sie — gegen gute Bezahlung natürlich — auf einer langen Papyrusrolle dem Toten in den Sarg mit. Die Menschen des alten Reichs, ohne all zu viel Kriegslärm in gesicherten agrarischen Zuständen lebend, erscheinen uns so auf ihren Bildwerken als eine frische, kräftig-sinnliche, nicht allzu verfeinerte Rasse, der es zwar an Energie nicht gebricht, die aber von dem leidenschaftlich-düsteren Ernst der alten Mesopotamier weit entfernt ist. Nur die Gesichter der Könige, wie etwa des Chefren Tafel 1, 2 haben etwas von der unerbittlichen Energie aller grossen Tatmenschen.

Auf die glücklichen Zeiten des alten Reichs folgen verworrene Zustände. Die Beamten der einzelnen Provinzen haben sich unter schwachen Königen zu kleinen Gaufürsten ausgewachsen, und erst gegen 2000 v. Chr. fassen neue, kräftige Herrschergeschlechter das Reich wieder zusammen. („Mittleres Reich", 11. und 12. Dynastie, 2160—1788 v. Chr.). Kunst und Kultur dieser Zeit sind im wesentlichen eine Fortsetzung der älteren Zustände. Abermals zerfällt das Reich in neuen Zeiten der Schwäche und nun klopft zum ersten Mal die Außenwelt an die Pforten des Niltals. Semitische Hirtenstämme aus dem Osten, die Hyksos, fallen räuberisch ein, siedeln sich an und stellen ihrerseits eine Zeit lang die ägyptischen Könige. (17. Jahrhundert v. Chr.)

Damit aber erstarkt das Nationalgefühl, und gegen die Mitte des zweiten Jahrtausends ersteht das dritte, das „Neue Reich" mit der Hauptstadt Theben, das, im Gegendruck gegen die Fremdherrschaft erwachsen, sich unter zwei starken Dynastien zu einer ganz großen Militärmacht, zu einem Weltreich entwickelt, dessen Grenzen zeitweise von Äthiopien bis an den Euphrat reichen. Von den Königen der 18. Dynastie (1580—1350 v. Chr.) ist Thutmosis III. vielleicht die erstaunlichste Persönlichkeit der ägyptischen Geschichte überhaupt, der, an Tatkraft mit Naturen wie Alexander und Napoleon wetteifernd, sie nur durch die längere Dauer seiner Schöpfungen übertrifft. In 19 Jahren führt er nicht weniger als 17 Feldzüge durch Syrien bis zum Euphrat, und nilaufwärts bis zum Ende der bekannten Welt, indem er das von seinen Vorgängern begonnene Werk vollendet. Er hinterläßt, als er nach 54 jähriger Regierung stirbt, Ägypten nicht nur nach außen mächtig und im innern gefestigt, sondern auch in einem bis dahin unerhörten Wohlstand. Nubien allein mußte ihm 600—800 Pfund Gold jährlich zinsen. Dazu erschloß sich die große Goldquelle des Landes Punt, das die Juden Ophir nannten, dies allerdings auf dem friedlichen Handelsweg und durch die erste große Frau der Weltgeschichte, die Königin Hatschepsut, die Gemahlin des Thutmosis, die ihm nicht nur ebenbürtig, sondern überlegen war, indem sie ihn zeitweise vom Throne verdrängte. Von dem Reichtum Ägyptens zeugen unter anderm die berühmten diplomatischen Briefe in Keilschrift aus dem Palaste Amenophis III. in El-Amarna, in denen sich die Herrscher Kleinasiens und der Euphratländer um die Gunst des Pharao bewerben. Tuschratta, ein König von Mitanni (Nordsyrien), der eine seiner Töchter dem Pharao hatte zur Frau geben dürfen, bittet ihn: „Sehr, sehr gute Freundschaft wollen wir miteinander halten. . . . . Und möge mein Bruder mir sehr viel Gold senden, unzählbar viel möge mein Bruder mir senden. Denn es gibt im Lande meines Bruders so viel Gold wie Sand".

Der Niedergang beginnt unter einem der seltsamsten Herrscher, die je auf einem Throne gesessen, mit Amenophis IV. (Echnaton), einem Träumer und Religionsstifter, der über den Phantasmen einer neuen von ihm geschaffenen Gotteslehre die Wirklichkeit aus den Augen verliert. Aber unter einem frischen Herrschergeschlecht, der 19. Dynastie, weitet sich die Macht des Ägypterkönigs wiederum bis an die alten Grenzen, und diese zweite Glanzzeit hat bei den Nachlebenden fast mehr Eindruck hinterlassen, als die erste Weltherrschaft, weil ihre Hauptthelden Sethos I. (1313—1292 v. Chr.) und Ramses II. (1292—1225 v. Chr.), deren Taten in der Gestalt der

griechischen Sesostris zusammengeflossen sind, ihren Ruhm in riesigen Schlachtenreliefs verewigt haben. Die Menschen dieses Neuen Reiches erscheinen auf den Denkmälern verfeinerter, nerviger, schlanker als die des Alten Reichs, was gewiß nicht nur auf die künstlerische Darstellung zu schieben ist. Und wenn, so würde gerade dieser Umstand die Wandlung des Ideals anzeigen. Die Menschen sind kriegerischer, weitblickender, reicher geworden, und so sehen wir gegenüber den derb-gesunden, fast brutalen Köpfen des Alten und Mittleren Reichs hier feinknochige Gesichter, mager, zäh, von der stählernen Energie einer hochgebildeten Rasse, aber auch von der geistigen Verfeinerung und von jener Genußsucht, die den Niedergang einzuleiten pflegt. Wie stark aber die Rasse noch war, zeigt das Beispiel Ramses II., der, langlebig wie so viele ägyptische Könige, 67 Jahre regierte und nahezu 200 Kinder zeugte. Darstellungen von Festgelagen, Tänzen, Spielen schmücken die Wände der Gräber, statt den Bildern der Feldarbeit und des ländlichen Wohlstands im Alten Reich, und man bekommt den Eindruck, daß nicht oft in der Welt fröhlicher und ausgelassener gelebt worden ist, wozu die Klagen und Ermahnungen von Weisen und Pädagogen der Zeit aufs beste stimmen, deren uns mehrfach in Inschriften erhalten sind (Erman, Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum). Ein so gesegnetes Land, mit der Milde und Gleichmäßigkeit seines Klimas, dem Zauber des majestätischen Stromes, der köstlichsten Vegetation, in das der Reichtum des großen Weltverkehrs einströmt, ist wie geschaffen zum üppigsten Lebensgenuß, und das Alexandrien der römischen Kaiserzeit stand jenen alten fröhlichen Zeiten ebenso wenig nach, wie es das heutige Kairo tun soll. In einem aber sind die alten Ägypter ihren Nachfahren zweifellos überlegen gewesen, in dem entzückenden Geschmack und der Eleganz ihrer Lebensführung. Sie trugen das feinste weiße Linnen, in zierliche Falten gelegt oder eng an den Körper geschmiegt, und ihre Liebe zur Reinlichkeit wurde von Herodot mit einem für die Griechen nicht gerade vertrauenerweckenden Staunen angemerkt. Sie trugen reichlichen Gold-, Silber- und Glasschmuck von zartester Arbeit und entzückenden Farbenzusammenstellungen. Sie schmückten ihr Haupt mit den zierlichsten und seltsam-wirkungsvollsten künstlichen Haartouren, und trugen Sandalen von feinstem Bastgeflecht. Daß die Frauen, besonders um die Augenform in die Länge zu ziehen, sich schminkten, steht innerhalb der allgemeinen östlichen Gewohnheit, die aber, laut glaubhafter Zeugen, auch bei gewissen westlichen Kulturnationen noch nicht ausgestorben sein soll. Endlich sind Möbel und Hausrat von so entzückendem dekorativen Geschmack, so klar und gleichzeitig reich in der Form, mit einer solchen Grazie der Linie, daß moderne kunstgewerbliche Erfinder mit Fug dafür schwärmen. Im Ganzen bekommen wir das Bild einer verfeinerten, aber innerlich durchaus spannkräftigen Kulturwelt, die genußfreudig ist bis zum Leichtsinn, heiter bis zur Oberflächlichkeit, elegant bis zum Raffinement.

Nachdem die Glanzzeit der Ramessiden zu Ende gegangen, folgt eine zwanzigste Dynastie (1200—1090 v. Chr.), in der alle Könige zwar Ramses heißen, aber von der Kraft der Vorfahren nicht viel in sich haben. Dann aber bricht die große Zeit für die Euphratländer an, wo nacheinander Babylonier, Assyrer und Perser aus ihren Grenzen schreiten und die begehrlichen Hände nach dem fetten Syrien und nach den süßen Reizen Ägyptens ausstrecken. Ägypten schwankt wieder und wieder zwischen Niedergang und Aufstieg, und die 22. und 26. Dynastie (945—745 v. Chr., 663—525 v. Chr.) bringen noch kraftvolle und weitblickende Herrscher hervor, insonderheit die letztere in Psammetich und Amasis, die zu Sais im Delta residierten und uns durch griechische Schilderungen so gut bekannt sind. Auch ist der materielle Wohlstand nie ernstlich bedroht gewesen. Aber das Ende war doch, daß das stärkste der alten Weltreiche, Persien, das Land des Pharao zu seiner Provinz machte. Kambyses setzte den letzten Psammetich ab (525 v. Chr.) und tötete mit eigener Hand den heiligen Apisstier, der größte Schimpf, den er den Gefühlen der Ägypter antun konnte. Seitdem ist Ägypten die Beute der Fremden geblieben. Nach den Persern kamen in bunter Reihe Griechen, Römer, Araber, Franzosen, und zuletzt das ausdehnungsfähigste der neueren Kulturvölker, das schwerlich vor den neuesten schwachen Regungen eines nationalen Willens aus diesem Lande weichen wird.

Wir haben noch einen Blick auf die letzte Nachblüte des selbständigen Ägypten unter den Herrschern von Saïs zu werfen, da uns die Denkmäler dieser Zeit fast deutlicher als die früheren den tiefsten Grundzug ägyptischen Wesens und ägyptischer Kunst enthüllen. Das ist die ungeheure Beharrlichkeit im einmal gefundenen. In Ägypten fehlt so ganz das, was uns Heutigen der eigentliche Sinn des Daseins und die Richtlinie des philosophischen und historischen Denkens scheint: der Begriff der Ent-

wicklung. Von der griechischen Kunst sind wir es gewohnt, daß jeder junge Tag einen Fortschritt bringt, jeder neue Künstler ein frisch gesehenes Stück Natur, jeder Zeitabschnitt eine besondere Wandlung in der Formen- und Gefühlswelt, bis schließlich die ganze Bahn dieser Kunst wie eine geschlossene Folge künstlerischer und seelischer Erlebnisse vor uns steht, von denen eins mit Notwendigkeit aus dem andern hervorgegangen ist. Und hält man Anfang und Ende — den Apoll von Tenea und den Laokoon — einander gegenüber, so sieht auch das stumpfeste Auge die ungeheure Arbeit, die da geleistet ward. Stellt man aber die Werke des Alten Reichs neben die der saïtischen Zeit, so bedarf es schon eines geübten Blicks, um die Unterschiede zu erkennen. Denn im großen gesehen ist diese Kunst sich durch Jahrtausende gleich geblieben, ja die Spätzeit hat sich sogar mit vollem Bewußtsein die ältere Art wieder ganz angeeignet.

In der ägyptischen Kunst wird jede organische Form zu Architektur. Stereometrische Vereinfachung ist das Grundprinzip. Es gibt feste unwandelbare Formen für wenige Grundmotive: der stehende, sitzende, kauernde Mann u. s. w. Es bildet sich eine besondere Art, die Umrisse des runden Körpers in feststehender Anordnung auf die Fläche zu zeichnen. Aus der Zeichnung erwachsen ganz übereinstimmende Regeln für die Modellierung ins flache Relief. Nachdem dies alles bereits in der Frühzeit des Alten Reiches gefunden ist, kommt kein neuer Versuch, keinerlei neues künstlerisches Ausdrucksmittel mehr hinzu. Darum behält die ägyptische Kunst durch alle Zeiten etwas Sicheres, Festgründiges, Übersichtliches. Es kann kein Fehler gegen den Stil vorkommen, kein grobes Verhauen oder Verzeichnen, ja nicht einmal Nachlässigkeit oder Flüchtigkeit, denn alles ist Schule, wohlerworbenes Können, unverbrüchliche Tradition. Wohl ragen einzelne Werke über den Durchschnitt empor und wir spüren den Atemzug der persönlichen Genialität, aber das kommt unbewußt, ist fast unerlaubt. Es kann keinen bezeichnenderen Umstand geben, als daß kaum je ein ägyptischer Künstler das Bedürfnis gefühlt oder es gewagt hat, seinen Namen einzuzeichnen. So gab es auch keinen persönlichen Ehrgeiz, keinen Wettbewerb, keine „gute Eris“ des Hesiod, jene Triebe, die in den Griechen so über die Maßen stark entwickelt waren und sie auf allen Gebieten des Daseins zu den unerhörtesten Leistungen getrieben haben. Der Ägypter gelangt bis zu einem gewissen Punkt der Klärung bei allen Problemen, so gut in religiösen und philosophischen, als in künstlerischen Dingen — und dann begnügt er sich. Es sind Lösungen, die gewiß in ihrer Art einheitlich und klar sind, aber sie halten sich an das Äußerliche, sie sind nicht tief und nicht persönlich, es ist der Ausdruck eines unter glücklichem Himmel rasch befriedigten Volkes. Ägyptische Kunstwerke können ehrwürdig, ernsthaft, reizvoll, heiter sein, aber sie geben uns keine Offenbarungen, nicht über die Natur, noch über die Rätsel des Menschendaseins. Sie reden nicht desto mehr, je mehr man sich in sie hineinsieht, sondern werden im Gegenteil eher stummer, äußerlicher, fast möchte ich sagen unverständlicher. Sie haben keine Geheimnisse, keine Tiefe, keine Unergründlichkeiten hinter sich, sie bleiben — so schön und reizvoll sie sind — Oberfläche.

ALTES REICH.

30.—25. Jahrhundert v. Chr.

Tafel 1. 2. Chefren, der vierte König der vierten Dynastie (2930—2750 v. Chr.), der Erbauer der zweitgrößten Pyramide von Gise. — Sitzstatue aus Diorit. Höhe 1,68 m. Gefunden in dem Totentempel des Chefren bei dem großen Sphinx von Gise bei Kairo, der wahrscheinlich ein Bild des gleichen Königs ist. Jetzt Kairo, Ägyptisches Museum.

Der König sitzt in feierlich gerader Haltung auf einem Thron mit Löwenfüßen und senkrechter Lehne, die Unterarme auf die Schenkel gelegt, die Rechte geballt. Der rasierte Kopf, umrahmt von dem gesteiften Kopftuch trägt einen künstlich angesetzten Bart. Der heilige Falke, das Symbol oder die Verkörperung des Gottes Horus, umfaßt mit seinen Flügeln das Haupt des Königs und nimmt ihn in seinen Schutz.

Zur Zeit der 4. Dynastie fließen die Begriffe Herrscher und Gott noch fast zusammen. Der König ist der „gute Gott“, dem zu gefallen und zu dienen, von dem mit schönen Titeln bedacht zu werden der höchste Ehrgeiz ist. Unnahbare Hoheit, überlegene Kraft sprechen aus seiner Haltung. Das starkknochige, vollsaftige Gesicht hat einen Ausdruck von Energie und Klugheit, aber dabei doch etwas wundervoll Naives, Kindlich-Beschränktes, wie man es wohl bei heutigen Naturvölkern beobachtet. Die Frische und Kräftigkeit der Rasse, die allen Werken des alten Reiches eignet, ist hier ins wahrhaft Königliche gesteigert. Sitzbilder wie Rahotep (Taf. 3) wirken daneben schlichter, menschlicher, bescheidener, obgleich der

statuarische Typus derselbe ist. Man vergleiche bei dem König die bestimmte Ruhe in der Gebärde der Hände, das feste Wollen in Mund und Blick, das keinen Widerspruch duldet — bei Rahotep das Augenblickliche der Armhaltung, das Aufschauende, Fragende im Kopf, als erwarte er einen Ruf oder Wunsch seines Königs. Der unbestrittene Herrscher und der an Gehorsam Gewöhnte — der Gegensatz ist wundervoll getroffen.

Die Formensprache am Körper ist bei aller Monumentalität weich, flächig, an den Beinen fast unbestimmt. Sie hat nichts von der leidenschaftlichen Kraft der altbabylonischen Statuen (Taf. 27—29). Sehr schön sind die wundervoll vereinfachten Formen des Falken, in denen ein fast rührender Ausdruck liebevollen Beschützens liegt. Ein feiner Zug ist, wie dieses Symbol für die Vorderansicht verborgen bleibt.

Tafel 3. 4. Prinz Rahotep und seine Gemahlin Nefert, Verwandte des Snofru, des ersten Königs der 4. Dynastie, um 2900 v. Chr. — Bemalter Kalkstein. Höhe 1,20 m. Gefunden in ihrem Grabe bei der Pyramide von Medûm, südlich von Kairo. Jetzt Kairo, Ägyptisches Museum.

Rahotep trägt den weißen Lendenschurz und ein Amulett an einer Schnur um den Hals, Nefert das kurze unter der Brust beginnende Hemd, von dem nur die Achselbänder sichtbar sind, darüber das weiße Obergewand, endlich einen mehrfarbigen Halsschmuck. Ihr natürliches Haar ist über der Stirn sichtbar, darüber hat sie eine schön gelockte Perücke, von einem Stirnreif zusammengehalten. Der Körper ist beim Manne braun, bei der Frau gelb gemalt. Die Augäpfel sind von Quarz eingesetzt, die Augensterne aus durchsichtigem Bergkristall, hinter dem in der Tiefe die Pupille durch einen silbernen Stift angedeutet wird. Die Brauen und Wimpern sind durch dunkle Striche gegeben.

Trotz aller Gebundenheit der Haltung haben die Gestalten etwas naiv Lebendiges, namentlich im Oberkörper. Die Köpfe sind von sprechender Porträtähnlichkeit, ja einem bestimmten augenblicklichen Ausdruck: Rahotep aufmerksam, fixierend, Nefert gespannt, fragend, erwartungsvoll. Der Mann derbknochig, die Frau von fülligen, sinnlich-kräftigen Zügen, eine frische unverbrauchte Rasse.

Künstlerisch haben wir einen naiven Realismus vor uns, der das Charakteristische der Köpfe im großen ganzen vorzüglich trifft, ohne sich auf viel Einzelheiten einzulassen. Im Körper herrscht mehr der erlernte Typus und die feststehende Formensprache, über die zu Tafel 5 genaueres zu sagen ist. Vergleicht man die plumpen ausdruckslosen Unterschenkel des Rahotep mit der Arbeit des Kopfes, so wird die individuelle Leistung des Künstlers an diesen Köpfen klar. Beim Körper der Frau ist schon hier das Problem sehr klar bewältigt, die weibliche Gestalt eng in das feine Linnen gewickelt zu zeigen, so daß alle Linien und Rundungen sich reizvoll hervorheben. Das ist später pikanter und raffinierter gemacht worden (Tafel 18), aber kaum je wieder mit so liebenswürdiger Einfachheit und Selbstverständlichkeit.

Tafel 5. Ranofer und Tepemankh, zwei Vornehme aus der Zeit der 5. Dynastie (2750—2625 v. Chr.). Ranofer: bemalter Kalkstein, Höhe 1,73 m. Tepemankh: Holz, Höhe 1,66 m. Kairo, Museum.

Die Tracht der beiden ist der kurze Schurz der alten Zeit, der bei Ranofer fein plissiert und mit einem schmalen Gurt versehen ist. Der gestreifte Fortsatz über dem Gürtel ist nicht ein Dolch, wie man glaubte, sondern gehört zum Verschluß. Tepemankh trägt eine dicke, gekräuselte Perücke, und auch das steif abstehende Haar des Ranofer ist wohl als solche zu verstehen. Bei Ranofer sind die Augen aus Quarz eingesetzt, der Körper ist bemalt.

Hier haben wir die typische Form, wie der Ägypter den stehenden Mann zu allen Zeiten darstellt: das linke Bein vorgesetzt, Oberkörper und Kopf geradeaus gewendet, die Arme gesenkt oder den einen auf einen Stab gestützt. Es ist die Stellung, die auch den Griechen als die einfachste erscheint, um alle Glieder des Körpers gleichmäßig gut zu zeigen und die sie möglicherweise bei den Ägyptern kennen gelernt haben. Da bei den ägyptischen Gestalten die Last des Oberkörpers auf die weit vor einander stehenden Beine gleich verteilt ist, und gewissermaßen in der Mitte zwischen ihnen Halt macht, so kommt keine eigentliche Vorwärtsbewegung zu stande, wie die Seitenansichten der Tafel 11 besonders gut zeigen, aber auch kein recht fester Stand, der sich mit der elastischen Straffheit der archaischen griechischen Werke vergleichen könnte (Taf. 37). Der Ägypter dringt mit seiner künstlerischen Empfindung nicht in die inneren Zusammenhänge des menschlichen Organismus ein, sondern begnügt sich mit einer Wiedergabe seiner Erscheinung, die überall ungefähr zutreffend, nirgends ganz richtig ist. Vor allem fehlt das Verständnis für die Rolle der Gelenke, in denen der wichtigste Ausdruck der Bewegungsmöglichkeit sitzt. Arme und Beine sind oft wie Walzen ohne Knickfähigkeit, und

Hand- und Fußgelenke wenig herausgearbeitet, wofür wiederum die Statue Tafel 11 besonders charakteristisch ist. Die Füße, die dem Griechen fast zuerst von allen Einzelformen gelingen, sind bei den Statuen der Tafel 5 ganz auffallend schlecht. Die Breite der Brust wird gegenüber den schmalen Hüften gern übertrieben; schlanker Rumpf und lange Beine sind das Ideal, doch haben die Umrisse der Gestalten in der alten Zeit noch etwas Derbes und Kräftiges. Erst später wird die „elegante Linie“ gefunden.

So mangelt den ägyptischen Statuen etwas von der wirklichen Lebenskraft, die den archaischen griechischen trotz viel größerer Verstöße gegen die Natur von Anfang an innewohnt. Dagegen sind den Ägyptern innerhalb ihres Schemas mancherlei feine Einzelzüge gelungen, so die fleischige, weiche Behandlung der Bauchdecke, die schönen Rundungen an der Schulter und ähnliches. Sie entdecken im menschlichen Organismus Linien von starkem dekorativem Reize, die über die mangelnde innere Kraft hinweghelfen. Bei Steinstatuen haben die Ägypter es nie gewagt, die Figuren frei auf ihre Knöchel zu stellen, sondern sie nehmen eine konventionelle Rückwand zu Hülfe, die die Gebundenheit des ganzen Schemas verstärkt.

Tafel 6. 7. Ka-aper, „der Dorfschulze“, ein Aufseher oder Unterbeamter aus der Zeit der 5. Dynastie. — Höhe 1,10 m. Holz, ehemals mit bemaltem Stuck überzogen. Die Augäpfel sind aus Quarz, von einem Bronzerand umgeben. Füße und Standplatte sind ergänzt. Aus einem Grabe bei Sakkârah (Memphis). Kairo, Museum.

Es ist das wundervollste Porträt, das die ägyptische Kunst geschaffen, in Kopf und Körper gleich gut. Ein behäbiger Herr, ein wackerer Biertrinker — das die Ägypter bekanntlich gut und in vielerlei Sorten zu brauen verstanden — aber auch ein energischer selbstbewußter Mann, der seine Würde und sein Amt hoch hält, zweifellos grob gegen seine Untergebenen, aber doch nicht ohne die Gutmütigkeit des Dicken. Die Araber, die ihn ausgruben, riefen „Schech-el-beled“, unser Dorfschulze. Man kann ihn nicht besser charakterisieren. Im Kopfe haben wir die gleichen Rasseeigentümlichkeiten wie beim Chefren (Tafel 2): dicke, etwas grobe Lippen, eine kurze, leicht gerundete Nase, sehr kräftige Backenknochen, kluge, scharfblickende Augen. Im Körper hat sich der Künstler zwar an das feststehende Schema gehalten, aber da die Kniee unter dem Schurz verborgen sind, so liegt in dem Aufstapfen dieser stämmigen Unterschenkel mehr Kraft als sonst. Ganz vortrefflich sind der behaglich gerundete Bauch, der kurze Hals mit dem speckigen Unterkinn, der feiste Nacken. Einen vornehmen Herrn vom Hofe oder einen hohen Beamten hätte der Künstler wohl kaum so familiär charakterisieren dürfen, er hätte ihn in die offizielle Idealgestalt bringen müssen. Bei diesem biedern „königlichen Materialverwalter“ oder was er sonst war, konnte er seinem künstlerischen Triebe freie Bahn lassen und hat uns so ein Bildnis beschert, das uns nicht nur den Ägypter zeigt, wie er ist, sondern sich in all seiner primitiven Formgebung neben die besten Leistungen der Bildniskunst späterer Zeiten stellen darf.

Tafel 8. Schreiber. Zeit der 5. Dynastie. — Kalkstein. Die Augen eingesetzt wie bei Tafel 5. 6. Höhe 0,51 m. Aus Sakkârah (Memphis). Kairo, Museum.

Das Schreibwesen spielte schon im Alten Reich eine kaum geringere Rolle als heutzutage. Das vortreffliche Schreibmaterial des Papyrus hat wohl das seine zur Ausbildung der ägyptischen Bürokratie beigetragen und durch die Kunst des Schreibens entstand früh eine „gebildete Klasse“. Der Mann, den unsere Statue darstellt, wird kein vornehmer Herr, aber auch kein untergeordneter Schreiber gewesen sein, sondern was man etwa einen „mittleren Beamten“ nennt. Nach orientalischer Art sitzt er mit gekreuzten Beinen auf der Erde, die Papyrusrolle im Schoß und in der Rechten den Stift, der von rechts nach links geführt wird. Der Blick ist aufmerksam erhoben auf jemanden, der vor ihm steht. In Körper und Kopf haben wir wieder den Idealtypus des alten Reiches wie etwa in Ranofer (Tafel 5), nur in der Nase und den Lippen ist etwas Persönliches. Berühmter als dieser ist der Schreiber des Louvre, ein älterer Mann mit scharfen Porträtzügen im Gesicht und Körper.

Tafel 9. Statue einer Frau, „die Frau des Dorfschulzen“, aus demselben Grabe in Sakkârah wie jener. — Höhe 0,60 m. Holz, ehemals mit Stuck überzogen und bemalt. Arme und Beine waren angesetzt. Kairo, Museum.

Die Frau trug um den Hals den bekannten breiten Schmuck und von der Brust an abwärts das anliegende Hemd, dessen Rand durch die Rille im Holz bezeichnet wird. Die Perücke ist wie die der Nefert (Tafel 4), nur ohne den Reif. Die Gesichtszüge sind jedoch weit gröber und konventioneller. Besser dagegen ist der Körper, der namentlich in den Hauptlinien und an den Hüften gut gesehen ist, wenn auch Brust und Schultern übertrieben breit sind.

Tafel 10. Kornmahlende Frau. Altes Reich. — Kalksteinstatuette. Florenz, Museo archeologico.

Der Tote, wenn er ein vornehmer Herr war, mußte auch die gewohnten Menschen um sich haben und es gab wohl eine Vorzeit Ägyptens, wo der Harem und die Sklaven am Grabe geopfert wurden. In Ablösung des harten Brauches wird schon im Alten Reich dem Toten alles im Abbild mitgegeben, was er im Leben hatte: an den Wänden gemalt seine Felder und Herden und Jagdgründe, in kleinen Steinfiguren seine Sklaven und Dienerinnen. Aus den Gräbern von Memphis stammen zahlreiche solche Darstellungen des Sklaven mit dem Brotsack oder dem Bierkrug, der Frau die Teig knetet, Wäsche walkt u. s. w. Die Florentiner Figur zeigt das Mahlen des Korns, das auf einer steinernen Unterlage mit einem flachen Steine zerrieben wird. Das Vor- und Rückwärtsfahren des Oberkörpers ist vortrefflich lebendig gemacht und das ganze Persönchen allerliebst beobachtet. An diesen Sklavengestalten sehen wir noch einmal die ganze Frische des Könnens im Alten Reich, von deren Typenvorrat alle spätere ägyptische Kunst zehrt, ohne je die Unmittelbarkeit ihrer Wirkung, die einfache Großheit ihrer Formen zu erreichen.

MITTLERES REICH.

23.—19. Jahrhundert v. Chr.

Tafel 11. 12. Horfuabra, Mitregent König Amenemhats III. (1849—1801 v. Chr.), 12. Dynastie. — Holz. Höhe 1,35 m. Aus seinem Grabe bei der Pyramide von Dahschûr. Kairo, Museum.

Die Statue war völlig bemalt. Bei der Auffindung fiel ein dünner grauer Überzug ab, der die Farben getragen hatte. Viele Teile waren mit dünnen Goldblättchen belegt, so Brauen, Lider, Bart, Brustwarzen, Hand- und Fußnägel, ferner der Halsschmuck und die Ränder des Kopftuches an Stirn und Brust. Ein schmaler Schurz aus Gold umgab die Hüften. Die eingesetzten Augen und der Bart waren abgefallen und sind erst bei der Aufnahme auf Tafel 12 wieder an ihren Ort gebracht. Auf dem Kopf trug die Statue das Hieroglyphenzeichen Ka, zwei im Ellenbogengelenk gebogene Arme, wodurch sie als das „Doppelbild“ des Prinzen bezeichnet wird, in dem die Seele wohnen soll, wenn etwa die Mumie zerstört ist. Die Linke trug einen Stab als Herrscherzeichen.

Im ganzen wirkt die Statue außerordentlich gefällig und zierlich, was durch das Gold und die Farben noch verstärkt gewesen sein muß. Aber es fehlt der Haltung und den Gliedern, wie wir schon bei Tafel 5 besprochen haben, an Saft und Kraft. So hübsch manche Einzelformen sind, etwa die runden Schultern oder die Bauchdecke um den Nabel herum, so wirken doch Arme und Beine fast puppenhaft steif, weil die Gelenke fehlen. Die Eleganz der Oberfläche kann hier den Mangel des inneren Verständnisses nicht verdecken. Der Kopf hat noch manches von der individuellen Kraft des Alten Reiches, doch beginnt die Annäherung an einen allgemeinen Schönheitstypus.

Tafel 13 links. Kopf eines Königs der 12. Dynastie. — Diorit. Höhe 0,455. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg. Dies Bildnis eines Königs mit Kriegshelm ist nicht durch Fundumstände zeitlich gesichert, sondern wird der 12. Dynastie durch den Vergleich mit anderen Köpfen zugewiesen. Es ist von fast brutaler Naturwahrheit und einer außerordentlichen Energie der Formen. Das Mittlere Reich ist hier, wenn die zeitliche Ansetzung des Kopfes durch die Ägyptologen richtig ist, von noch entschiedenerem Naturalismus als das Alte Reich.

NEUES REICH.

16.—13. Jahrhundert v. Chr.

Tafel 13 rechts. Horemheb, der letzte König der 18. Dynastie, 1350—1315 v. Chr. — Schwarzer Granit. Höhe 0,77 m. Aus Theben. Kairo, Museum.

Der König trägt das Kopftuch mit der heiligen Uräusschlange über der Stirn, darüber den Kriegshelm. Neben dem Helm ist das Ende eines großen Szepters, das in einen Widderkopf endigt.

Der Kopf zeigt das Ideal des Neuen Reichs: ein feines glattes Gesichtsoval, schmale lang gestreckte mandelförmige Augen, ein feiner Nasenrücken, aber voll geblähte Nasenflügel, ein breiter Mund mit vollen festgeschlossenen Lippen, deren Ränder fast grade verlaufen und in schmale Mundwinkel endigen, sodaß der Gesamteindruck des Mundes kein grober ist. Ins Weibliche verfeinert haben wir die Züge an dem Kopfe der Mutnosmit (Tafel 16), die man für die Mutter des Horemheb hält. Fortan ist dieser Schönheitstypus herrschend. Der Vergleich der beiden Köpfe auf unserer Tafel macht den grundsätzlichen Unterschied des künstlerischen Wollens gegen früher sichtbar. In den Rassezügen stimmen sie vollkommen überein, aber in dem jüngeren Kopf ist alles geglättet, vereinfacht, geschönt und jede individuelle Falte oder Runzel fortgelassen, sicher nicht weil das Vorbild sie nicht gehabt hätte. Aber es war jetzt mit Bewußtsein

ein „Schönheitsideal“ gefunden und diesem mußten sich die sprödesten Gesichtsformen fügen.

Tafel 14 links. Ramses II., 1292—1225 v. Chr., 19. Dynastie. — Granit. Lebensgroß. Turin, Museo delle antichità.

Der König sitzt in voller Bekleidung, mit Helm und Krummstab auf dem Thron. Unten zu seiner Rechten steht in kleiner Gestalt einer seiner zahlreichen Söhne mit einem Wedel, zur Linken (nicht sichtbar) eine weibliche Gestalt. Hier haben wir die ganze Eleganz des Neuen Reiches! Die alte Schurztracht ist abgelöst durch ein langes Gewand aus feinstem Linnen, das künstlich in zahllose Falten gelegt ist und vom Knie ab in graden Linien absteht, die in ihrer schneidermäßigen Korrektheit dasselbe sind wie die Bügelfalte des modernen Männerbeinkleids. Der Helm ist von einem wundervollen feinempfundenen Schwung der Linien und mit sorgfältigster Ziselierung bedeckt. Die Körperformen sind außerordentlich schlank und mager, fast zart; in der Vorderansicht tritt auch die ganz schmale Taille hervor. Das Gesicht, dessen in Wirklichkeit knochige Energie wir aus der Totenmaske kennen, ist hier von konventioneller Schönheit, Feinheit und Freundlichkeit und nur die etwas verdickte Nase ist ein besonderer Zug.

Tafel 14 rechts. Echnaton (Amenophis IV.) 1375—1358 v. Chr, 18. Dynastie. — Statuette in gelbem Steatit. Paris, Louvre.

Tafel 15. Kopf des Echnaton. — Kalkstein. Paris, Louvre.

Die sonderbarste Episode in der ägyptischen Geschichte ist die Regierung dieses religiösen Schwärmers, der neben den alten Sonnengott Rê einen neuen setzen wollte, der über alle andern Götter sein sollte, Aton, den „Herrn der Sonne“, als dessen besonderen Schützling er sich fühlte. Darum nannte er sich Echnaton, „dem Aton angenehm“. Aton wird dargestellt als Sonnenscheibe, von der viele Strahlen niedergehen, die in Händen endigen und den König und seine Familie liebkosen oder Gaben ausstreuen. Die erhaltenen, vom König selbst gedichteten Hymnen feiern Aton als den Spender aller Lebenskraft. Eine neue Stadt nördlich von Theben ward gegründet, Achet-Aton, „Umkreis des Aton“, das heutige Tell-el-Amarna, und Echnaton richtete seine ganze Arbeit auf die Einführung des neuen Gottesdienstes und die Unterdrükkung der alten Götter, nicht etwa weil er politisch die Priesterherrschaft brechen wollte, sondern aus wirklichem religiösem Eifer, wie wir aus der Innerlichkeit jener Hymnen schließen dürfen. Auch aus der Innigkeit seines Familienlebens, das er mit bisher ungewohnter Offenheit auf Reliefs darstellen läßt, sieht man daß er eine verträumte, nach innen gerichtete Natur war. Aber der Maßstab für die Wirklichkeit ging ihm darüber verloren, und das Weltreich, das seine Vorfahren geschaffen, begann unter ihm zu zerbröckeln. Im Innern riß Korruption ein und seine religiöse Schöpfung zerfiel, sowie er vom Schauplatz abgetreten war. Die Amonspriester von Theben beeilten sich, alle Spuren dieser seltsamen „Revolution von oben“ zu vernichten, und sorgten, daß der Name des Ketzerkönigs nur mit dem Zusatz weiterlebte „der Frevler von Achet-Aton“.

Für die Kunst scheint diese Episode Ansätze zu einer kurzen Befreiung von dem Zwange des Herkömmlichen bedeutet zu haben. Wenigstens finden sich mehrfach Spuren eines Wirklichkeitsinnes, der vom alten Schema loszukommen sucht, freilich ohne irgendwie mit dem gesunden Realismus des alten Reichs wetteifern zu können. Insonderheit ist es die Gestalt des Königs selbst, an der sich die naturalistische Auffassung versucht, sodaß wir ein lebendiges Bild dieses sonderbaren Mannes erhalten und vielleicht auch den Schlüssel zu seiner Psyche. Die Pariser Statuette (Tafel 14 rechts) zeigt ihn auf dem Throne sitzend, aber nicht in der stolzen Haltung des Ramses oder gar des Chefren, sondern leicht vorgebeugt, die Brust eingesunken, den Bauch vorgetrieben, mit schlaffen Hautfalten. Im Gesicht ist nichts Großes oder Kluges, sondern etwas jugendlich Fragendes, dabei eine gewisse Mattigkeit, fast Stumpfheit. Der Kopf sitzt auf einem schmächtigen Hals und schiebt sich wie suchend (vielleicht kurzsichtig?) vorwärts. Noch stärker tritt dies in der Pariser Büste hervor (Tafel 15), die die charakteristische Halslinie des Königs zeigt, sein dünnes herabgezogenes Kinn, die sonderbare Magerkeit man möchte fast sagen Durchsichtigkeit aller Formen. So eigenartig reizvoll das Kunstwerk an sich ist, so kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß wir es mit den Anzeichen physischer Dekadenz zu tun haben. Auf dem Berliner Relief (Tafel 23 links), wo der König lässig und ohne alle Spannkraft auf einen Stock gestützt dasteht, ist der eingesunkene Brustkorb, der übermäßig dicke Bauch bei der Magerkeit von Armen und Beinen entschieden krankhaft. Diese wunderlichen Formen haben sich anscheinend auch auf seine Töchter vererbt, wie das nebenstehende Bildchen zeigt (Abb. 2), das übrigens in seiner preziösen Zierlichkeit ganz allerliebst ist. Auch seine Gattin scheint auf dem

Berliner Relief etwas nach diesem „Ideal" gemodelt. So erscheint Echnaton, wenn wir sein Physisches ansehen, kaum als der große Prophet und zielbewußte Reformator, wie man ihn wohl geschildert findet, sondern eher als ein Schwächling, der sich an weltfremden Ideologien berauscht, um darüber den Mangel an wirklicher Herrscherkraft zu vergessen. Sein religiöses Werk starb mit ihm und die größere Freiheit, die die Kunst durch ihn erhielt, hat doch kein wahrhaft großes Werk hervorgebracht.

Tafel 16 links. Die Königin Teje, Mutter des Echnaton. — Bronze, die Augen farbig eingelegt. In der Größe des Originals abgebildet. Berlin, im Besitze von James Simon.

Der Kopf ist zweifellos das wirkungsvollste Werk der Echnatonzeit und von großartiger Unbefangenheit der Formgebung. In der spitzen Kinnbildung ist offenbar die Mutter dem Sohne ähnlich, im Knochenbau aber, in den kräftig-sinnlichen, fast negerhaften Lippen, den robusten Nasenflügeln ist sie von anderer physischer Beschaffenheit. Wenn man sie mit dem Kopfe der Mutnosmit auf der gleichen Tafel vergleicht, so möchte man glauben, dass sie Negerblut in sich habe.

Abb. 2. Die Töchter Echnatons. Wandgemälde von Tell-el-Amarna, Oxford, Museum.

Tafel 16 rechts. Mutnosmit, Mutter des Horemheb (Tafel 14 rechts.) — Harter Kalkstein. Höhe 0,24 m. Aus Theben. Kairo, Museum.

Die Königin trägt eine Schuppenhaube mit der Uräusschlange, darüber einen kronenartigen Aufsatz. Das Gesicht hat den ganzen Reiz und die herbe Grazie des ägyptischen Schönheitsideals, wie wir es zu Tafel 13 rechts zu schildern versuchten. Die langgezogenen lebhaften Augen mit den hochgeführten Brauenbogen, die feine Nase mit den energischen Nüstern, der streng geschnittene, für unsern Geschmack zu breite Mund mit seiner Mischung von Selbstbeherrschung und Begehrlichkeit, endlich der schlanke Umriß des Gesichtes sind alles Zeichen einer Rasse, die schon weit entfernt ist von der derben Bauernkraft des alten Reiches, geistig beweglicher und vielleicht berechnender, körperlich weniger stark aber elastischer, im Genuß verfeinert und raffiniert, aber gewiß nicht leichter zu sättigen und vielleicht lasterhafter. Man möchte sich Kleopatra mit solchen Zügen denken, da wir kein wirklich künstlerisches Bildnis von ihr besitzen.

Tafel 17 links. Die Priesterin Tui. — Aus der Zeit der 20.—22. Dynastie, um 1000 v. Chr. — Statuette aus hartem Holz. Aus einem Grabe bei Gurna. Paris, Louvre.

Tafel 17 rechts. Amenerdis, Schwester und Gattin des Äthiopenkönigs Pianchi, der um 720 v. Chr. einige Zeit über Ägypten herrschte. — Alabaster. Höhe 1,67 m. Kairo, Museum.

Wir haben in diesen beiden Frauenstatuen das schon von der Nefert (Tafel 5) bekannte Problem: die Rundungen des weiblichen Körpers durch das dünne Linnen sich hindurchzeichnen zu lassen, als habe sich der Stoff gewissermaßen an den Körper festgesaugt. Hier ist es mit allem Raffinement der jüngeren Zeit gelöst. Die Breithüftigkeit des weiblichen Baues ist gut beobachtet und man scheint einem klaren Verständnis des Körpers gegenüberzustehen. Aber die wohlgeschwungenen Linien dürfen uns auch hier nicht darüber täuschen, daß von den wesentlichen inneren Zusammenhängen des Körperlichen nichts erfaßt ist, daß gar nicht nach ihnen gefragt worden ist. Kann man sich vorstellen, daß diese Körper sich in der Hüfte biegen, daß die hängenden Arme einknicken, daß sich die Kniee bewegen können?

Tui trägt in der Hand ein Musikinstrument, das Menat. Der Reiz ihres pikanten Gesichtchens mit den lustigen Schlitzaugen beruht nicht zum kleinsten Teil auf dem Kontrast mit der riesigen Perücke. Die Äthiopin hat ein gröberes Gesicht, ohne daß man einen Versuch von persönlicher Charakterisierung darin zu sehen brauchte.

SAÏTISCHE UND SPÄTERE ZEIT.

712—525 v. Chr.

Tafel 18 links. Apriës (Hophra), König von 588 – 570 v. Chr., 26. Dynastie, Vorgänger des Amasis und vorletzter der selbständigen Herrscher Ägyptens. — Schwarzer Basalt. London, British Museum.

Der König hält die Nachbildung eines Tempelchens auf den Knieen, in dem die Statue des Osiris mit Doppelkrone, Krummstab und Geißel steht. Die Kunst der saïtischen Zeit knüpft bewußt an die Überlieferung des Alten Reiches an. Wir haben hier die einfache Flächigkeit am Körper, die großen schweren Formen des Gesichts wie bei der Chefrenstatue (Tafel 1), nur ist alles glatt, leblos, verbrauchte Formel geworden. Die gangbare Vorstellung von der Düsterheit, Starrheit und Einförmigkeit der ägyptischen Kunst beruht vor allem auf den Werken dieser Spätzeit, die in großer Anzahl vorhanden sind. Aber man tut den Ägyptern Unrecht, wenn man ihr persönliches Wesen oder das künstlerische Können ihrer Rasse nach dem kraftlosen Nachleben in einer Epoche beurteilt, deren Kunst nicht mehr der lebendige Ausdruck der Wirklichkeit war.

Tafel 18 Mitte. Uabra, ein Vornehmer aus der Zeit der 26. Dynastie (663 — 525 v. Chr.). — Grauer Granit. Höhe 0,95 m. Paris, Louvre.

Er kauert auf der Erde in einer Stellung, die dem Orientalen als der vollkommenste Ausdruck der Ruhe gilt. Der Körper steckt in dem enganliegenden Gewand wie in einem elastischen Sack, nur die rechte Hand tritt oben etwas heraus. Die ganze Gestalt ist zu einem Würfel mit fast geraden Flächen gemacht, vielleicht das äußerste, was an mathematischer Stilisierung des menschlichen Körpers möglich ist. Die Züge des Gesichts sind nicht ohne Größe. Der Kopf gehört zu den besten Leistungen der saïtischen Kunst.

Tafel 18 rechts. Necht-har-heb, König von 382—364 v. Chr., einer Zeit, in der sich Ägypten kurze Zeit von Persien unabhängig machte. — Kalkstein. Höhe 1,39 m. Paris, Louvre.

Die Stellung ist die gleiche wie bei Apriës Tafel 18 links und soll wohl die Ehrfurcht vor dem Gotte, ausdrücken, dem die Statue geweiht ist. In Einzelheiten, am Hals, den Armgelenken, den Brustmuskeln und dem Nabel erkennt man schon Einflüsse der griechischen Kunst, aber sie können die Leere und Leblosigkeit des Ganzen nicht heben.

Es ist das Ende einer Kunst, die trotz glänzender Anläufe nie zu einem eigentlichen Fortschritt gelangt ist, weil sie sich allzu rasch bei leicht erfaßten Formen der äußeren Erscheinung beruhigte, ohne je in das tiefere organische Wesen der Form einzudringen.

RELIEF.

Abb. 3. Hesirê, der Vorsteher der Schreiber.

Tafel 19. Hesirê, der „Vorsteher der Schreiber“, der „Verwandte des Königs.“ Aus der Zeit der 4. Dynastie, 2930—2750 v. Chr. — Drei Holztafeln von 1,45 m Höhe, die dritte schlechter erhalten; der Kopf daraus in Abb. 3. Sie waren Füllungen in der „Scheintüre“ des Grabes, durch die man die Seele aus- und eingehen dachte. Aus dem Grabe des Hesirê in Sakkârah (Memphis). Kairo, Museum.

Der hohe Beamte ist sitzend und stehend mit Abzeichen seiner Würde dargestellt. Die Gesichtsformen sind von größter Kraft und Bildnistreue, es sind indianerhaft häßliche Züge von unerbittlicher Strenge. In den Körpern ist das spezifisch ägyptische Reliefbild der menschlichen Gestalt bereits mit voller Klarheit durchgebildet. Deutlichkeit ist erster Grundsatz. Darum wird jeder Körperteil in die „wirksamste Ansicht“ gestellt, die Beine und der Kopf ins Profil, aber das Auge in Vorderansicht; die Brust in Vorderansicht; der Bauch in Dreiviertelansicht, damit von den Hüften zur Brust übergeleitet und der Nabel gezeigt werden kann; die Hände so, daß alle Finger sichtbar werden. Einzelheiten wie Schlüsselbein und Kniee sind delikat gearbeitet. Aber wie wenig Wert man auf völlige Naturtreue legt, zeigen die Füße: sie sind stets nur von der Innenseite, also als zwei linke, gezeigt. Bei der Energie des Umrisses und der Knappheit der flach modellierten Innenformen bekommt aber das Schema hier eine große Ausdruckskraft, etwas wahrhaft Gebietendes.

Tafel 20. Gazellenträger. Relief an der Wand des Grabes (Mastaba) des Sabu in Memphis (Sakkârah). Altes Reich.

Dem Toten werden von seinen Dienern Gaben gebracht. Der Mann hält das Tier auf seinem Nacken und obwohl der Unterkörper im Profil steht, ist sein Oberkörper samt dem Tier in Vorderansicht gestellt, der Kopf aber mit einem Ruck wieder ins Profil. Für den linken Arm geht es nicht ohne einige Verrenkung

ab. Die Arbeit ist viel gröber als an den Reliefs des Hesirê, doch zeigt namentlich der Kopf die derbe Frische des Alten Reiches.

Tafel 21. Sethos I. (1313—1292 v. Chr.) weiht dem Osiris ein Bild der Wahrheitsgöttin Ma. Relief im Tempel zu Abydos, der von Sethos I. begonnen, von Ramses II. vollendet worden ist.

Die Flachreliefs der Ramessidenzeit sind der künstlerische Höhepunkt dieses Kunstzweiges. Sie sind von wundervoller Feinheit der Flächenbehandlung und von elegantester Führung der Umrisse, Zeugnisse eines aufs äußerste kultivierten dekorativen Geschmacks. Der Kopf des Königs ist wirkungsvoll überhöht von der pikanten Form der Krone und die Gesichtszüge geben das vornehm-feine Ideal der Zeit. Von delikatester Arbeit sind die Binden im Nacken, der Halsschmuck, die feinen Fältchen des Schurzes. Aber man betrachte nicht im Einzelnen die ausgerenkte linke Schulter, die wurstartigen Arme, die knochenlosen Hände mit vier gleich langen Fingern, die wie ausgestopfte Handschuhe aussehen. Sie sind nicht die Schuld dieses Künstlers, sondern des ägyptischen Charakters überhaupt, der von dem was hinter der Aussenseite liegt, nichts zu erfassen vermag. Man denkt an das alte anatomische Wahrwort: „Es ist nichts in der Haut, was nicht im Knochen ist."

Tafel 22. Gefangene Asiaten vor den König geführt. Reliefs aus dem Grabe des Horemheb (1350—1315 v. Chr.), des letzten Königs der 18. Dynastie. — Museum zu Leiden.

Die Asiaten haben lange Kaftane und große Bärte, und werden zu zwei und zwei gefesselt herangeführt. Links ist eine Frau mit mehrfachem Rock, die ihr Kind trägt. Ganz vortrefflich charakterisiert sind die beleibten Semiten mit ihren schlaffen Bewegungen und der schweren Gewandung im Gegensatz zu den schlanken, straffen, leichtbekleideten Ägyptern. Die Verschiedenheit des Körper- und Rassegefühls hat nicht nur dieser Künstler so gut empfunden. Es gibt aus der Zeit der ägyptischen Weltherrschaft zahlreiche Darstellungen von fremden Völkern, die mit wenigen treffenden Strichen so gut geschildert sind, daß man ihre Rasse sofort erkennt.

Tafel 23 links. Echnaton und seine Gattin. Kleines Kalksteinrelief, bemalt. — Berlin, Museum. Vgl. das zu Tafel 15 bemerkte.

Tafel 23 rechts. Relief aus dem Grabe des Pthamaï, in der Nähe der großen Pyramiden von Gise. 18. Dynastie. — Kalkstein. Höhe 1,15 m.

Oben sitzen Pthamaï und seine Frau auf Sesseln, zu ihren Füßen zwei Söhne. Die Schwester des Verstorbenen, Ti, reicht ihm einen Opfertrank. Hinter ihr musizierende Mädchen. Im unteren Feld meißelt ein Arbeiter an einem Sarkophag, ein Knabe trägt einen Korb fort, ein Aufseher steht dabei. Die freie und geschickte Armhaltung des meißelnden Arbeiters fällt auf, ebenso die Arme des Korbtragenden, auch die graziöse Stellung der ersten Musikantin ist sehr glücklich. Wir haben hier wahrscheinlich den Einfluß von Echnatons Wahrheitskunst.

Tafel 24. König Ptolemaios Philopator als „Vereiniger der beiden Länder". Reliefs am Horustempel in Edfu, der von Ptolemaios III Euergetes 237 v. Chr. begonnen, von seinem Nachfolger Philopator 212 v. Chr. beendigt wurde.

Zwei Göttinnen, rechts Necheb mit der Geierhaube und der weißen Krone von Oberägypten, links Uati mit der roten Krone von Unterägypten setzen dem König die vereinigte Krone beider Länder aufs Haupt. Wir haben hier das „eingeschnittene" Relief (en creux), das eine Besonderheit der Ägypter ist und das den Ursprung der Relieftechnik aus der Malerei noch deutlich erkennen läßt. Der Reliefgrund bleibt stehen, die Umrisse werden eingetieft und dann die Innenformen modelliert. — Man sieht, wie sich hier die Herrscher griechischen Blutes als Ägypter gebärden. Der Stil, von griechischen Einflüssen ganz frei, ist eine Fortsetzung der altägyptischen Reliefkunst. Auch hier darf man keine Einzelheiten ansehen, die häßlichen Brüste und den höchst unwahrscheinlichen Nabel der Göttinnen, ihre übermäßige Schlankheit u. s. w. Aber die alte dekorative Kraft hat dieser Reliefstil sich ungeschwächt bewahrt, ja sie ist durch die stark schattengebende Umrandung sogar noch gesteigert.

MALEREI.

Tafel 25. Gastmahl mit Musik und Tanz. Wandgemälde aus einem Grabe bei Theben. Zeit der 18. Dynastie (16.—14. Jahrhundert v. Chr.). — London, British Museum.

Im oberen Streifen sitzen die Geladenen, von nackten Dienerinnen bedient: links ein Herr und eine Dame, denen eine Dienerin die Schale reicht (nur diese ist erhalten); dann ein zweites Paar mit einer Dienerin, die Damen auf bequemen Lehnstühlen; endlich vier Herren auf lehnenlosen Stühlen, zwei langgewandet und mit langem Haar, zwei im kurzen

Schurz und kahlköpfig; dieses sind Priester. Im unteren Streifen sitzen vier reichgeschmückte Musikantinnen am Boden, von denen die erste die Doppelflöte bläst und zwei andere mit den Händen den Rhythmus schlagen, und wohl auch singen. Zu dieser Begleitung tanzen rechts zwei nackte Mädchen in beugenden und hüpfenden Bewegungen, indem sie gleichfalls mit den Händen klatschen. Rechts ist ein Aufbau von Wein- oder Bierkrügen, die in dünnen Dreifußgestellen stehen und mit Blumen und gestickten Bändern geschmückt sind. Wir haben ein Bild aus dem heiter geselligen Leben des Neuen Reiches, wir sehen die zierliche Etikette, nach der sich die sorgfältig gekleideten Gäste richten, die reiche Bewirtung, die fröhliche Unterhaltung. Auf anderen Bildern geht es oft gröber zu, wenn „das Gelage sich verwirrt", und es werden sogar Damen dargestellt, die von zu reichlich genossenem Weine sich auf unästhetische Weise befreien müssen. Aber selbst dann noch schwebt über diesen Darstellungen dieselbe spitzfingrige Grazie und zierliche Heiterkeit wie über unserem Gemälde. Wir nehmen von diesen schlanken, beweglichen und fröhlichen Menschen Abschied mit dem Bilde eines Mädchens (Abb. 4), das zur Belustigung der Gäste einen Purzelbaum schlägt. Die Hände stützen sich auf einen Stein und sie hat sich vorwärts über sich selbst geworfen, um im nächsten Augenblicke sich wieder aufzurichten, wobei das lange Haar den Boden fegt. Ein gutes Schlußbild für den schlanken und feingliedrigen ägyptischen Menschenschlag, wie er noch heute ist.

Abb. 4.
Mädchen purzelbaumschlagend. Wandgemälde, 18. Dynastie. — Turin

BABYLONIER UND ASSYRER.

Abb. 5. Siegelzilinder aus der Zeit Sargons von Akkad, um 2500 v. Chr.
Der Held Gilgamesch tränkt den Himmelsstier mit dem Wasser des Lebens.
Vgl. unten Spalte 34, 36.

Wer den Boden von Konstanstinopel betritt, der hat das Gefühl, an der Grenze zweier Welten zu stehen. Europa und Asien, Morgenland und Abendland — das sind mehr als bloß geographisch getrennte Begriffe, es sind nach Sitte, Religion und Rasse geschiedene Sphären, Gefühlswelten, die im kleinsten wie im größten so anders geartet sind, daß sie sich gegenseitig nie ganz verstehen werden. Das heute führende Volk des Orients, die Türken, vereinigen alle Vorzüge der uralten östlichen Art in sich, die tiefe Religiosität und den philosophischen Lebensernst, den Gehorsam gegen die Obern und die Milde gegen das Tier, die Reinheit der Familiensitte, die Genügsamkeit der persönlichen Lebensführung, die unerschütterliche Ruhe des äußeren Auftretens. Daneben aber stehen als Schattenseiten die Schwerfälligkeit und Ungelenkigkeit des Geistes, die Scheu vor dem Neuen und dem Fortschritt, der Haß gegen das Fremde, der rücksichtslose Despotismus der Mächtigen und der Mangel an Tatkraft bei den Massen. Der Europäer erscheint dem Ostländer gierig und unruhig, laut in seinem Auftreten und ungebildet in seinen Bewegungen, ein unangenehmer Eindringling, der seine Ruhe stört. Im Altertum ist dieser Gegensatz nicht minder stark gefühlt worden, auch zu den Zeiten, wo der Orient noch die größere Stoßkraft hatte und Europa sich erst langsam auf seine weltgeschichtliche Sendung vorbereitete. Für Herodot ist die Feindschaft zwischen Asien und Europa der selbstverständliche Ausgangspunkt seines historischen Denkens, umso begreiflicher, als der Geschichtsschreiber selbst den ungeheuren Umschwung in der Kräfteverteilung miterlebt hat, dessen Eintritt sich auf die Stunde genau bestimmen läßt: Der Tag von Salamis hat für Jahrtausende entschieden.

Ein kleines Denkmal von ganz einziger Art zeigt besser als die einseitigen griechischen Nachrichten, wie man auch von dort drüben her den Gegensatz auffaßte. Es ist ein geschnittener Stein der Sammlung Arndt (München), den ich am Ende dieses Bandes hoffe abbilden zu können. Er gehört zu einer bekannten ziemlich umfangreichen Klasse griechisch-persischer Gemmen, die von ionischen Künstlern für die persischen Großen nach deren Auftrag und Geschmack geschnitten sind und die sonst nur Jagd und schöne vollbusige Frauen darzustellen pflegen. Hier aber sehen wir etwas anderes, Gewaltigeres: der Großkönig hat den Griechen niedergestochen, der hinter ihm zusammenbricht, eine Vorausnahme der Zukunft, die sich nicht erfüllt hat. Der Stein wird damit, wie auch der Stil erweist, in den Anfang des 5. Jahrhunderts v. Chr. versetzt. Und welche Charakteristik! Der König, in langem Gewand, die Krone auf dem Haupt, wie er auch auf seinen Münzen erscheint, stößt mit beiden Händen dem Feinde die Lanze in den Leib, in gelassener Ruhe, kaum daß durch die Vorbiegung des linken Beines Erregung in die Gestalt kommt. Dagegen der Grieche ganz Unruhe und zappelnde Ela-

stizität. Er bricht zusammen, aber er stürzt nicht. Das eingeknickte linke Bein hält auf den Zehen den ganzen Körper aufrecht, das rechte streckt sich wagerecht aus. Der Kopf wirft sich hintenüber und so ist das Bild des Besiegten von tausendmal stärkerer Spannkraft erfüllt als das des Siegers, der gewissermaßen nur durch die Wucht der Masse triumphiert. Und noch ein Gegensatz: der Orientale ist in voller schwerer Gewandung, der Grieche nackt. Damit sind wir bei unserem Thema.

Denn auch im Körpergefühl, als dem unmittelbarsten Ausdruck des Persönlichen ist zwischen Ost und West eine unüberbrückbare Kluft. Der Grieche hat die große Leidenschaft der Nacktheit, der Orientale duldet sie nur an untergeordneten Personen. Dem Griechen ist die Übung des Körpers höchstes Lebensgefühl, dem Orientalen gilt rasche Bewegung als unziemlich, und die Fülle des Leibes und reiche Bekleidung allein zeigen den Wohlgestellten und Vornehmen an.

Wenn auf wenigen Tafeln das orientalische Ideal vom Körper gezeigt werden soll, so gilt hier fast noch mehr wie bei den Ägyptern, dass sich früh ein Typus herausbildet, der durch Jahrtausende bestehen bleibt, wohl mit einigen äußerlichen Wandlungen, aber ohne Entwicklung im Sinne der griechischen Kunst, ohne einen Fortschritt aus innerer Notwendigkeit. Mit einigen Stichproben können daher die Hauptsachen gezeigt werden. Wir greifen die Höhepunkte der altbabylonischen Kunst des 3. Jahrtausends v. Chr. und die der assyrischen vom Anfang des 1. Jahrtausends heraus. Auch in der orientalischen Kunst stehen die größten Leistungen am Anfang, und auch sie zeugen von einer naiven und unbeirrten künstlerischen Kraft, die sich ungescheut neben jede spätere Kunst stellen darf. In diesen Frühzeiten wird auch der nackte oder halbnackte Körper dargestellt, was später fast ganz vermieden wird. Auf der Siegesstele Naramsins (Tafel 26) hat er eine Fähigkeit des Ausdrucks und zugleich, bei aller unverbrüchlich gewahrten Würde, einen lebendigen Rhythmus, der das Werk fast in die Sphäre einer zeitlosen Schönheit emporträgt. Mit welcher Klarheit die Künstler dieser Zeit das Organische zu erfassen vermochten, lehrt auch der Siegelcilinder eines Beamten Sargons von Akkad (oben Abb. 5), auf denen der Held Gilgamesch knieend den Himmelsstier tränkt. Welch sehnige Kraft der Beine und Arme, wie richtig die Verhältnisse, und wie glücklich gelöst die schwierige Drehung des Rumpfes, um die Brust in Vorderansicht stellen zu können. Wenn diese Körper sich aufrichten würden, sie träten ebenbürtig neben griechische Athletengestalten. Aber solche höchste Leistungen sind, soweit wir heute sehen, vereinzelt geblieben und die spätere Zeit kennt überhaupt nichts Ähnliches.

In den wenig jüngeren Statuen des Gudea (Tafel 27–29) bekommt das orientalische Körperideal seine eigentliche Prägung: erhabene Unbeweglichkeit des verhüllten Leibes, eiserne Ruhe des Antlitzes, durch die man hier freilich noch die Leidenschaftlichkeit des Willens hindurchfühlt, der diese Formen geprägt hat. Später aber wird diese Erhabenheit zur Kulisse, die Ruhe des Gesichts zur Starrheit. Wohl gibt die assyrische Kunst in ihren Reliefs auch lebhaft bewegte Szenen, Kämpfe, Jagden, Handwerksszenen, aber das ist alles wie ein mechanisches Schattenspiel, ohne innere Leidenschaft, ohne die Kraft eines unmittelbar überzeugenden Ausdrucks, höchstens daß einmal in dem verzweifelten Niederwerfen der Gefangenen vor ihrem Besieger eine stärkere Gebärde durchbricht. Darstellungswürdig für diese Kunst war ja immer nur das eine große Thema: die Taten der Könige und ihr Verhältnis zu den Göttern. Und sie stellt das alles nur dar nicht aus Freude an der Erscheinung der Dinge, sondern weil das Bild erzählen soll, berichten von der Stärke und den Siegen des Königs. Die menschliche Gestalt ist nur Buchstabe, Hieroglyphe, deren man so und so viele braucht, um die Stärke des Heeres, die Anzahl der Gefangenen zu zeigen. Das eigentlich Künstlerische wird in den Schaffenden erstickt durch die Art des Auftrags, aber vielleicht auch schon durch die ganze geistige Verfassung des Orientalen. Der Orientale kennt nicht das Recht und den Willen der einzelnen Persönlichkeit, er kennt nur Herrschende und Dienende. Daß auch der Herrschende ein fühlender, leidender, zweifelnder Mensch ist, sieht er nicht oder darf er nicht sehen, denn der Große verrät nichts von seinem Innern. Er zeigt sich nur im Glanze seines Herrscherstaates, umgeben von Trabanten und Zeremonie. Der Dienende aber ist nur das gehorsame Glied eines Ganzen, das ergebene Werkzeug des Herrschers, und sein höchster Ehrgeiz ist und darf nur sein, den Willen des Königs zu erfüllen und von ihm gelobt zu werden. So erklärt sich die Starrheit, die Einförmigkeit des orientalischen Menschenideals, soweit die Kunst es erfassen konnte. Daß das künstlerische Können diese Fesseln vielleicht hätte sprengen können, wenn die allgemeine geistige Verfassung eine andre gewesen wäre, zeigen zwei Umstände.

Auf den Denkmälern Persiens, in der etwas feineren und weicheren Atmosphäre dieses Kulturkreises, kommt bei der höfischen Gesellschaft, die den Großkönig umgibt, gelegentlich ein freieres Regen vor; die würdevollen Herren wenden sich, berühren sich, unterhalten sich trotz der strengen Etikette (Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité, V, S. 798, Abb. 472).

Vor allem aber ist es die Darstellung des Tieres, in der die Seele des Orientalen künstlerisch den einzigen Weg findet, sich zu zeigen. Wie ungleich viel lebendiger und natürlicher in Assyrien und Persien die Tierdarstellungen sind, als die der Menschen, ist ja oft betont worden. Aber es handelt sich um mehr als ein bloßes schärferes Erfassen der natürlichen Formen. Es ist das wirkliche Einleben in die Tierseele, das dem Orientalen wohl auch heute noch weit tiefer möglich ist als dem allzu intellektuellen Abendländer. Man muß das große Mitleiden mit der Kreatur haben, wenn man den Schmerz der angeschossenen Löwin mit den nachschleifenden Hinterbeinen so darstellen will wie auf dem berühmten Relief von Niniveh (Perrot et Chipiez, Band II S. 573, Abb. 270), oder wenn man die Mutterliebe und die Angst um das Junge so rührend treffen kann wie bei der gehetzten Stute auf der Wildpferdjagd von ebendaher, Bilder, die unter dem vielen Schematisch-Nüchternen in den assyrischen Sälen des British Museum wie ein frischer Trunk wirken.

Der altbabylonische Siegelzilinder der Sargonzeit (oben Abb. 5) zeigt, daß diese gute Tierbeobachtung so alt ist wie die orientalische Kunst. Die prächtigen Stiere recken ihre Hälse mit inbrünstiger Begier zu dem erquickenden Naß empor.

Die ganze Gebundenheit des orientalischen Menschen mag ein Fries assyrischer Bogenschützen im Louvre (Abb. 6) zeigen, und zugleich die Schwächen dieser Kunst. Der Rhythmus des Marsches sollte diese Gestalten zusammenhalten, aber in Wirklichkeit ist nur die Gleichförmigkeit der Silhouette das Bindende. Vom freien Spiel der Glieder, die sich der gewollten Ordnung unterwerfen, kommt nichts zu Gefühl. Schlaff trotz der scheinbaren Energie des weiten Schritts, unwirklich in der flachen Auswalzung der Körperformen und stumpf ergeben in das Schema ihres Daseins ist diese Schar.

Man vergleiche eine Darstellung des gleichen Problems in dem Erntezug von Knosos, der auch von gebundener Formensprache ist (Tafel 36). Aber welches sprühende Leben in der Bewegung des Ganzen, welche Individualität in jedem Einzelnen! Das ist Orient und Abendland.

Abb. 6. Assyrische Bogenschützen. — Paris, Louvre.

BABYLONIER.

Tafel 26. Siegesstele des Naramsin, Königs von Akkad, etwa 2470—2440 v. Chr. — Sandstein. Höhe 2 m. Im Altertum aus Agade, der Hauptstadt des Königs, nach Susa gebracht, dort bei den Ausgrabungen von de Morgan gefunden, jetzt in Paris im Louvre.

Sargon, der Vater Naramsins, hatte von seinem Lande Akkad aus ganz Mesopotamien vom Persischen Golf bis zur arabischen Wüste und nach Syrien hin unterworfen und ein erstes großes Reich im Euphratland gegründet. Er nannte sich „Beherrscher der vier Weltteile". Sein Sohn Naramsin behauptete und erweiterte seine Macht. Unter anderem besiegte er die Lulubäer, ein Bergvolk an den Abhängen des Zagros-Gebirges am Nordrande der mesopotamischen Tiefebene und feierte den Sieg durch die Errichtung der erhaltenen Stele.

Da ist eine Gebirgslandschaft mit Bäumen. Terrassenförmig steigen die Bergketten empor, über denen sich hinten ein hoher spitzer Bergkegel erhebt. Bis zu der Paßhöhe sind die Feinde gejagt worden und hier erlischt ihr Widerstand. Der letzte Kämpfende, von einem Pfeil des Königs in den Hals getroffen, bricht rücklings zusammen; ein anderer, fortschreitend, wendet flehend Hände und Kopf zurück; zwei Tote liegen unter dem Fuß des Königs, ein dritter stürzt kopfüber in den Abgrund. Rechts auf den unteren Terrassen stehen zwei Krieger, die zum Zeichen der Unterwerfung ihre Lanzen abgebrochen haben und mit der Rechten um Gnade flehen. Von links dringen die Sieger heran, rüstig die Stufen des Gebirgs erklimmend, allen voran der König in doppelt großer Gestalt. Seine Krieger tragen wie er einen kurzen Schurz oder Umwurf, der alle Körperformen erkennen läßt, dazu eng anliegende Helme mit Nackenschutz, in den Händen Lanzen, Streitäxte, Bogen und zwei Feldzeichen. Der König trägt in der Linken Bogen und Streitaxt, in der Rechten hält er den Pfeil bereit. Sein Helm ist durch zwei Hörner geziert, wie sie sonst nur den Göttern als Abzeichen gegeben werden; auch die Inschriften nennen ihn den „Gott von Akkad". Ein langer Bart fällt bis auf die Brust herab, auch dies wohl ein Hoheitsvorrecht, denn die Krieger tragen nur kurze oder gar keine Bärte.

Es ist eine ganz wunderbare Verschmelzung von abstrakter Symbolik und naturwahrer Schilderung. Wie vortrefflich ist die momentane Stellung des vom Pfeil Getroffenen, wie ausdrucksvoll kläglich der Leichenhaufen, wie unmittelbar überzeugend der Sturz in den Abgrund. Dem gegenüber ist es eine starke Abstraktion, den König in doppelter Größe zu sehen. Aber die Disharmonie wird doch ausgeglichen, denn es ist eben nicht nur die größere Höhe, es ist die wahrhaft majestätische Haltung, die den König zur Hauptsache im ganzen Bilde macht. Es ist etwas unwiderstehlich Vordringendes, Sieghaftes in dieser Gestalt, wie der linke Fuß auf den Leichenhaufen tritt und die linke Schulter sich gewissermaßen unaufhaltsam vorwärts schiebt, während die rechte Hand den Pfeil gezückt hält. Dabei ist nichts Brutales, nichts Übertriebenes oder Konventionelles darin. Nicht wie Pharao schlägt er hunderten von kleinen Feinden, deren Haarschöpfe in seiner Hand zusammenlaufen, mit einem Hiebe den Kopf ab, sondern er betritt die Höhe des Gebirgs und der letzte Widerstand stirbt! Einfacher und vornehmer kann man das Thema kaum behandeln. Dazu der wundervolle Umriß der Gestalt, die schlanken gut getroffenen Proportionen, die diskrete Behandlung der Muskulatur — es ist eine Grazie und Vornehmheit in diesem Werk, die in ihrer Art einzig ist. Endlich die steigenden Krieger, alle in gleicher Bewegung, nur daß die rechten Hände verschieden sind; aber die Wiederholung wirkt nicht als Schema, sondern wie ein lebendiger Rhythmus, der durch die Vervielfachung eindringlicher wird. Alle schauen empor und streben ihm nach, ihm, ihrem Vorbild, ihrem Herrn, ihrem Gott. Sie folgen ihm nicht gezwungen, sondern aus innerer Überzeugung.

Ich glaube nicht, daß ich zuviel aus dem Werke herausgelesen oder hineingelegt habe. Es ist in den Kunstformen, wie in der Auffassung der Menschen ein freierer Hauch, etwas Liebenswürdiges und Sympathisches, das weltenfern ist von sonstigem Orientalischen. Wir finden von dieser Kunst keinen Weg zu dem trüben, ernsten und schließlich im Konventionellen erstickenden Wesen der späteren Zeit. Es ist ein frisches Morgenrot, dem kein heller Tag gefolgt ist.

Tafel 27. Kopf des Gudea, des Stadtfürsten („Patesi") von Lagasch, dem heutigen Tello. Um 2340 v. Chr. — Schwarzer Diorit. Höhe 0,24 m. Paris, Louvre.

Lagasch liegt in Sumer, im südlichen Teile des Zweiströmelandes zwischen Euphrat und Tigris und wurde von Stadtfürsten beherrscht, deren Oberherren möglicherweise im nördlichen Teile, in Akkad, saßen. Ein Zusammenhang mit der dortigen etwas älteren Kunst, der wir die Stele des Naramsin verdanken, ist äußerlich nicht nachweisbar und innerlich gewiß

nicht vorhanden. Von der zarten Formengebung der Stele kann die grobknochige Kunst Gudeas nicht abgeleitet werden. Vielmehr liegen die Wurzeln dieser Kunst in Tello selbst, das bereits um 2700 v. Chr. eine hohe Blüte erlebt hatte und uns Werke eines derben, ja brutalen, aber höchst ausdrucksvollen Archaismus hinterlassen hat.

Der Kopf des Gudea gehörte zu einer Statue wie die auf Taf. 28 und auf 29 links. Er ist bartlos und trägt eine turbanartige Mütze mit dickem Rand, die durch reihenweis gestellte flache Schneckenlinien gemustert ist. Man hat sie auch für eine Perücke gehalten. Sicher ist sie eine künstliche Kopfbedekkung, da die anderen erhaltenen Köpfe des Gudea in Paris und Berlin vollständig kahl sind. Wir werden eine Festtracht in ihr zu sehen haben.

Die Energie der Formen ist eine außerordentliche. Der harte Diorit, ein granitartiges Gestein, veranlaßt von sich aus eine möglichste Vereinfachung. Der künstlerische Wille geht aber auch bewußt auf ein Herausheben aller aufbauenden Teile: ein hartes, knochiges, breites Kinn, stark fühlbare Backenknochen und bei anderen, kahlköpfigen Darstellungen desselben Mannes eine außerordentlich klare Umgrenzung des Schädels, Linien, die hier durch die mächtigen tektonischen Formen der Kappe ersetzt sind. Mit der gleichen Entschiedenheit sind die Weichteile umschrieben: schmale Lippen mit scharfen Rändern, aber von guter natürlicher Schwellung der Flächen; eine energisch geblähte Nüster — die Nase ist nach Analogie des Berliner Kopfes gerade, schmalrückig und mit feiner Spitze zu ergänzen —; Augäpfel von starker natürlicher Wölbung, von dicken ausdrucksvoll geschwungenen Lidern umrahmt, die trotz einer gewissen Übertreibung nicht unnatürlich wirken. Die Tränengrube ist sogar ganz gut beobachtet, an dem äußeren Augenwinkel freilich ist die Überschneidung der Lider nicht gelungen, sondern sie klaffen auseinander. Am stärksten stilisiert sind die Brauen, die wie ein Fischgrätenmuster den scharfen Brauenrand einsäumen und in der Mitte tief auf die Nasenwurzel hinabsteigen, dies zweite wohl ein persönlicher Zug des Vorbildes. Am wenigsten geglückt sind die Formen der Ohrmuschel. Im ganzen wirkt der Kopf weder archaisch noch naturalistisch, sondern hält eine eigentümliche Mitte zwischen wirklichem Bildnis und vereinfachter Stilisierung. Jedenfalls ist der Künstler frei von jeder Formelhaftigkeit. Denn wenn auch diese Kunst, wie schon gesagt, Vorgänger hatte, von denen uns Werke wie die berühmte Geierstele des Patesi Eannatum von Lagasch (um 2700 v. Chr.) bekannt sind, so wirkt doch der Gudeakopf mit jener Unmittelbarkeit des ganz großen Kunstwerks, als habe der Künstler das alles nur aus sich und aus der Natur geschöpft. Was er von Vorgängern gelernt hat, ist restlos in dem eigenen Empfinden aufgegangen.

Lehrreich ist ein Vergleich mit dem ägyptischen „Dorfschulzen“ (um 2700 v. Chr.) (Tafel 7), der künstlerisch auf derselben naiven Mittelstufe zwischen Porträt und Stil steht. Bei dem Ägypter ist alles weich, beweglich, gefühlsmäßig, bei dem Babylonier ist nichts als starres Wollen, unerbittliche geistige Energie, Beugung alles Sinnlichen und Weichen unter die Kraft des Intellekts. Diese Unterschiede gelten sowohl für das künstlerische in den beiden Köpfen, wie für ihre seelische Stimmung und ihre Rasse.

Tafel 28. Sitzbild des Gudea, in zwei Ansichten. Aus Lagasch (Tello). — Höhe 0,93. Diorit.

Tafel 29 links. Standbild des Gudea. Ebendaher. Höhe 1,40. Aus Diorit. Paris, Louvre. Neun andere sehr ähnliche Statuen wurden gleichzeitig gefunden. Sie trugen Köpfe wie der auf Taf. 27, der aber an keine der Gestalten anpaßt. Eine halblebensgroße Statue ist seit kurzem mit ihrem Kopfe wieder vereinigt, doch ist diese von geringerer Arbeit.

In der ersten Statue sitzt der Fürst auf einem hölzernen Stuhl mit schwach geschweiften Beinen, die Füße geschlossen nebeneinander, der Oberkörper starr aufgerichtet. Auf den Knieen hält er eine Tafel mit dem Plane eines von ihm gestifteten Tempels, nebst einer Meßelle. Die Inschriften, die ringsumlaufen, berichten, daß der Gott Ningirsu ihn, den Gudea, zum gesetzlichen Hirten im Lande erwählt habe. Ningirsu habe für den Tempelbau die Wege von dem oberen Meere (d. i. dem mittelländischen) zu dem unteren (persischen) Meere eröffnet und alle Länder und Völker hätten auf sein Geheiß die und die Baustoffe zum Tempel geliefert — also eine Art Baubericht, bei dem der Ruhm dem Gotte gegeben wird und der Fürst nur der Vollstrecker seines Willens ist. „Patesi“, der Titel Gudeas, heißt ursprünglich wahrscheinlich „Diener“. Diese, wie die stehende Statue Tafel 29 links und die andereren gleichartigen waren Weihgeschenke in den Tempel.

Der Fürst trägt in beiden Statuen den einfachen Mantel, der die Tracht der Sumerer war. Sein Wurf wird an der Statue Tafel 29 links deutlich. Der Stoff geht von der rechten Körperseite über linken Arm und Schulter nach hinten und kommt unter der rechten Achselhöhle wieder nach vorn, sodaß

der Zipfel an der Brust fest eingesteckt werden kann und rechter Arm und Schulter frei bleiben. So einfach die Tracht ist, so stark ist ihre Monumentalität: große, klare, aber keineswegs tote Flächen, die z. B. am Rücken und über der bedeckten linken Schulter von verständigster Führung und zweifelloser Überzeugungskraft sind. Mit höchst glücklicher Verteilung sind nur an wenigen Stellen Falten gegeben, besonders am Einschlupf des Mantelendes an der rechten Brust, als an dem Haltepunkt des ganzen Umwurfs.

Haltung und Geste sind von derselben großartigen Einfachheit. Man kann sich das Wesen dieser Hände verschiedenartig auslegen, als Ergebenheit gegenüber der Gottheit, als feierliche Unbewegtheit, als Sammlung und Beherrschung der eigenen Person, immer wird das Zusammengefaßte, das Gebändigte, der in eine Form gezwungene Wille die Grundstimmung sein. In den Einzelformen der Hände bleibt etwas Starres. So fein die Nägel und Fingerspitzen gesehen sind, so steif und unbeweglich sind die Mittelglieder. Und das ist ein springender Punkt für die Erkenntnis dieses Künstlers. Er arbeitet alles auf den Ausdruck hin, auf die Sichtbarmachung des innerlich Wichtigsten, und nur die Form, die er unbedingt dazu braucht, ist für ihn vorhanden. Und gerade durch das Auslassen der Mitteltöne, der weichen Übergänge gelangt er zu der ungeheuren Monumentalität seiner Formensprache.

Am stärksten ist sie wohl in den nackten Armen, besonders der stehenden Statue Tafel 29 links. Das sind Muskeln von steinerner Härte und einer Kraft, als könnte der Arm einen Löwen erdrosseln. Bei näherem Zusehen sind allerdings die Flächen und Schwellungen anatomisch keineswegs richtig. Aber wir erhalten hier eine Lehre, die alle große „archaische“ Kunst predigt: daß es auch im Formalen eine innere Wahrheit gibt, die unabhängig ist von der äußeren Richtigkeit und über ihr steht. Nicht die Richtigkeit, sondern die Intensität der Form ist das Entscheidende. Eindringlichkeit der Form aber erreicht nur der Künstler, der die Form mit leidenschaftlicher Spannkraft in seinem Innern erlebt und gefühlt hat. Und so sind gerade solche Formen wie an den Gudeas, auch am Kopfe auf Tafel 27, trotz ihrer scheinbaren Ruhe und Unbewegtheit die Zeugen für ein ungeheuer leidenschaftliches Temperament nicht nur des Künstlers, sondern auch seiner Rasse. Sie sind das Erzeugnis eines aufs höchste gespannten künstlerischen Willens und zugleich des allerklarsten künstlerischen Intellekts, der mit Bewußtsein alles Nebensächliche verwirft, um innerhalb des Rahmens seines Könnens die höchste Wirkung zu erreichen. Man darf die Gudeas neben die Monumentalwerke jeder anderen Kunst setzen und sie werden überall ihre Stelle behaupten.

Seelisch endlich sind sie der reinste Ausdruck des uralten orientalischen Menschheitsideals, wie wir es oben schilderten. Ruhe, Gefaßtheit, Feierlichkeit der äußeren Erscheinung, lange vornehm verhüllende Gewandung, äußerste Sparsamkeit in der Geste, Scheu vor jedem überflüssigen Wort, scheinbare Unbeweglichkeit der ganzen Persönlichkeit. Dahinter aber ein leidenschaftliches Fühlen und Wollen, eine Spannung von Intellekt und Willen, die, wenn sie sich einmal entlädt, bis zur äußersten Grenze des möglichen geht. Ein Zeugnis davon ist die schon genannte Geierstele des Eannatum, auf der das siegreiche Heer über eine Schicht nackter Leichname dahin marschiert und wo in den Lüften die Geier die Köpfe und Glieder der erschlagenen Feinde davontragen. Stärkere Ausdrücke für Haß und Triumph hat keine andere Kunst gefunden. Unter den ruhigen Flächen aber der Gudeastatuen fühlen wir je länger wir uns hineinsehen desto mehr diese fast bestialische Urkraft schlummern, ein Löwe, der in verachtender Ruhe daliegt, solange er nicht gereizt wird.

Tafel 29 rechts. Napir-asu, Gattin des Königs Untas-gal von Elam (Susa), um 1500 v. Chr. Bronze. Paris, Louvre.

Das weibliche Gegenstück zu den Gudeas, wenn auch aus etwas jüngerer Zeit. Grosse Darstellungen der weiblichen Gestalt sind aus dem orientalischen Kreis außerordentlich selten. Wir sehen, daß das weibliche Ideal völlig dem männlichen entspricht: volle schwere Körperformen, würdevolle Bekleidung, größte Feierlichkeit der Erscheinung. Wenn die Bronzetechnik hier zu einer größeren Menge von Einzelformen, besonders im unteren Teile des Gewandes führte, so ist dadurch doch die ungeheure Ruhe des Ganzen nicht beeinträchtigt worden. In der Handhaltung ist dieselbe strenge Selbstbeherrschung wie bei Gudea.

ASSYRER.

Tafel 30. Assur-nasir-pal, König von Assyrien, 885—860 v. Chr., aus einem Tempel in Nimrud, der Hauptstadt des Königs. Harter Kalkstein, Höhe 1,04 m. Die Statue stand auf einem einfachen rechteckigen Kalksteinsockel von 0,78 m

Höhe, auf dem sie im British Museum zu London wieder aufgestellt ist.

Der König steht starr und unbeweglich da, die Arme eng an den Leib gelegt, in der einen Hand einen Krummstab, in der anderen eine Keule als Zeichen der Herrschaft. Das Gewand ist ein langer Leibrock, über den ein fransenbesetzter Mantel gelegt ist. Das Haar fällt weit auf die Schultern herab, der Bart ist lang, rechteckig zugeschnitten und mit dem Brenneisen auf das sorgfältigste gekräuselt. Die Gesichtszüge sind groß und ernst und von unverkennbar semitischer Prägung.

Wenn somit die Gesamterscheinung oberflächlich betrachtet der der stehenden Gudeas (Taf. 29 links) ähnelt, so ist doch sowohl im Menschlichen wie im Künstlerischen ein außerordentlich großer Unterschied. Das Gewand hat nicht mehr die primitive Einfachheit und Größe, sondern es ist komplizierter, geschmückter, aber eben dadurch auch kleinlicher. In der Körperauffassung ist nichts mehr von der Intensität der Form wie bei Gudea. Man betrachte die schwammige linke Hand, den fetten rechten Arm, die leeren Flächen des Gewands an Brust und Bauch. Der alte feierliche Typus ist äußerliche Dekoration geworden, wie in der assyrischen Kunst überhaupt die Freude an der einzelnen Schmuckform die wahre Monumentalität überwuchert. Auch ist dies keine wirklich plastische Statue mehr wie die Gudeas, die von allen Seiten interessant sind, auch nicht eine Statue für Reliefansicht im Sinne der griechischen Kunst, sondern hier ist alles flach, nur Vorderansicht, nur Fassade, und die Schulterlocken legen ihre gelockten Enden mit unverkennbarer Absichtlichkeit nach vorn zur Schau.

Dieser künstlerische Charakter mag zu einem Teil daher rühren, daß die assyrische Kunst ihre Hauptaufgabe im erzählenden Flachrelief fand und Rundstatuen überhaupt selten sind. Aber das wichtigste ist doch die Tatsache, daß jene künstlerische Urkraft des 3. Jahrtausends längst erstickt war unter einem Konventionalismus, der nicht mehr die kraftvolle Körperlichkeit, sondern nur die Kulisse der Gewandung zu sehen vermochte, der nicht mehr das innere Wesen einer bewegten Fläche, sondern nur die kleine äußerliche Schmuckform zu geben verstand. Wir haben ein ähnliches Schauspiel wie in Ägypten, wo die großen Vorbilder der Frühzeit nie überholt und nur selten erreicht werden, während der große Strom des Kunstbetriebes im unveränderlichen Bette gesicherter Formeln dahinfließt. Nur daß die Ägypter im Dekorativen einen außerordentlichen Charme haben, während die Assyrer nur ernsthaft, nur feierlich, nur korrekt sind. Für den Assyrer ist das höchste Ziel die äußere Wohlanständigkeit, die Erfüllung der Etikette. Die künstlich gekräuselten „Matratzenbärte“ und die gestickten Fransengewänder sind der Inbegriff dieses Ideals. Das orientalische Körpergefühl erfährt im Assyrischen seine starrste und äußerlichste Ausprägung.

Tafel 31 links. Assyrischer Priester. Kalksteinrelief aus Khorsabad, dem Palaste König Sargons von Assyrien, 732—705 v. Chr. Paris, Louvre.

Tafel 31 rechts. Assyrischer Offizier. Kalksteinrelief aus demselben Palast. Paris, Louvre.

Die beiden Gestalten zeigen die typische Haltung und Tracht der großen Relieffiguren, mit denen die Assyrerkönige die Wände ihrer Paläste zu schmücken liebten. Beide tragen den Leibrock mit kurzen Ärmeln, der die Beine vom Knie ab frei läßt. Der Priester hat darüber einen Mantel mit Borte und langen Fransen, hält in der Linken einen Stengel mit Mohnköpfen und erhebt die Rechte zur Begrüßung. Der Krieger trägt volle Bewaffnung: Bogen, Köcher, Keule und Schwert. Beide haben reichen Schmuck, Spangen am Oberarm und am Handgelenk, große Ohrringe, der Priester zudem eine gedrehte Kopfbinde mit metallenen Rosetten. Die Haar- und Barttracht ist die typische: langes Haar, das im Nacken in zahlreiche Reihen kleiner Schneckenlöckchen gekräuselt ist, einen langen, rechteckigen Bart mit derselben Kräuselung. Die Gesichtszüge sind besonders in Nase und Nasenflügeln von ausgesprochen semitischem Typus.

Der Künstler will mit allen Mitteln das Stolze, Starke, Männliche zum Ausdruck bringen, aber er vermag nur die Einzelformen zu häufen und zu übertreiben. An Waden, Knieen und Unterarmen sollen Muskeln sein, viele und starke Muskeln, aber was wir zu sehen bekommen, sind scharfe, unsinnig übertriebene Rillen und Wülste, nicht Steigerungen oder Vereinfachungen der Wirklichkeit, sondern blutlose Formeln, falsches Pathos, hinter dem kein lebendiges Gefühl steckt. Die Kraft, die hier gezeigt werden soll, ist nicht glaubhaft, und statt lebendiger Menschen bekommen wir flache, harte Schemen. Aber die düstere Würde, die über allem Assyrischen liegt, fehlt auch hier nicht.

Tafel 32. König Assur-bani-pal (668 bis 626 v. Chr.) **auf der Löwenjagd.** Alabasterrelief. Aus dem Nordwestpalaste dieses Königs in Kujundschik. London, British Museum.

Es ist der Teil einer großen Jagddarstellung, wie sie neben den Kriegsschilderungen die Kraft der Könige zu verkündigen dienen, da die Jagd vornehmlich auf die stärksten und gefährlichsten Tiere, die Löwen, geht. In früherer Zeit werden Könige und Helden gern dargestellt, wie sie dem Tier unmittelbar gegenüber treten und es womöglich mit der bloßen Faust erdrosseln. Der Assyrer schildert der Wirklichkeit getreu den Kampf vom Kriegswagen herab. Links sind die Pferde, rechts fällt der Löwe den Wagen an. Hier tritt noch deutlicher die Sinnesart dieser Menschen und das Wesen ihrer Kunst hervor. Auch in dieser aufregenden Lage bleibt alles ruhig, starr, unbewegt. Steif wie in einer Exerzierübung werden die Lanzenstöße geführt, unbeweglich blicken die Köpfe geradeaus, grad aufgerichtet bleibt der Körper des Königs. Mitten im Kampfe noch herrscht die Etikette, das Zeremoniell. Auch ist natürlich der König größer als die übrigen und reicher geschmückt, und alle die kleinen Äußerlichkeiten sind dem Künstler das Wichtigste, fast wie gewissen modernen Historienmalern, die die weltgeschichtliche Bedeutung eines Ereignisses vor allem durch die Richtigkeit der Uniformen ausdrücken. Bei dem Relief sind nicht nur die geliebten Bärte wie immer aufs feinste geringelt und gelockt, sondern auch die Gewänder sind übersät mit zierlichsten Einzelformen, Rosetten, Schachbrett- und anderen Müsterchen, und am Wagen sind Stäbe, Bänder, Zugleine gezeigt mit einer kühlen Deutlichkeit, die immer nur das Einzelne sieht, nie seinen Zusammenhang mit der Nachbarform und dem Ganzen. Dadurch entsteht ein dekorativer Reichtum, eine Erfüllung der Flächen mit Schmuckform, die die Schwächen der Gesamtanlage bis zu einem gewissen Grade verdeckt, ja aufhebt. Man vergißt fast, wie unglaubhaft und kraftlos z. B. der rechte Arm des Königs ist und daß wir unter den steifen Linien seines verzierten Wamses keinen menschlichen Körper hindurchfühlen. Endlich sehen wir hier deutlicher als bisher einen letzten Zug des orientalischen Körperideals, die Liebe zum Prunk. Die Gewänder sind in den reichsten Farben gestickt zu denken, der König trägt prachtvolle dicke Armspangen, und in die Wirklichkeit übersetzt werden wir uns den Eindruck dieser Menschen mit dem bläulichen Schwarz der Bärte, der bronzenen Gesichtsfarbe, dem Reichtum von Gewandung und Schmuck nicht bunt und prächtig genug vorstellen können. So ist der dekorative Reichtum der Palastwände ein unmittelbarer Ausdruck der Persönlichkeit des Königs und in dieser inneren Einheitlichkeit liegt die Hauptwirkung der assyrischen Kunst.

Tafel 33 links. Stelenkrönung aus der Zeit des Chamurrabi, Königs von Babel, 1958 bis 1916 v. Chr. Diorit. Paris, Louvre.

Tafel 33 rechts. Urkundenstein des Mardukbaliddin II, Königs von Babylon, 715 v. Chr. Schwarzer Marmor. Höhe 0,46 m. Berlin, Kgl. Museum.

Diese letzte orientalische Tafel soll zeigen, wie der König dem Gott, der Vasall dem König gegenübertritt. Das Relief zur Linken war die Krönung einer hohen Stele ähnlich der Tafel des Chamurrabi im Louvre, auf der das berühmte bürgerliche Gesetzbuch dieses großen Herrschers eingegraben ist. Chamurrabi hatte zu Anfang des zweiten Jahrtausends ein ausgedehntes Reich gegründet — die ältere babylonische Geschichte bewegt sich zwischen Gründung und raschem Zerfall solcher Reiche — und hat das Verdienst, Babel zur Hauptstadt gemacht zu haben, das dann den uns geläufigen Namen gab für die ganze südliche Hälfte des Zweiströmelandes, von da ab wo Euphrat und Tigris sich in ihrem mittleren Laufe am nächsten gekommen sind. Chamurrabi gehörte nicht der alteingesessenen Bevölkerung der Akkadier an, sondern einem eingedrungenen semitischen Beduinenstamme. Die zahlreichen Inschriften aus seiner Regierung lassen ihn als einen höchst weisen und kräftigen Herrscher erkennen und seine Gesetzestafel regelt das bürgerliche Leben bis in alle Einzelheiten. Auf dieser ist er selbst oben über dem Text dargestellt, wie er dem Sonnengotte Samasch gegenübertritt und die Bestätigung seiner Gesetze erhält. Unsere Stele zeigt die gleiche Szene und ist in ihrem Stil jener so ähnlich, daß möglicherweise auch sie Chamurrabi darstellt, trotzdem Bart- und Haartracht etwas verschieden sind. Der Sonnengott ist gekleidet in das Falbelgewand, die alte Tracht der Akkadier, die ursprünglich wohl aus einem vielfach um den Leib gewundenen Streifen Zeug entstanden, hier aber als ein genähter Rock zu verstehen ist. Auf dem Haupt hat er die Mütze mit den Hörnern, das alte und langlebige Götterzeichen, in der Rechten streckt er dem König einen Stab und einen Ring oder Kranz entgegen, wohl das Zeichen der Machtverleihung. Der König tritt aufrecht, aber bescheiden mit ineinandergelegten Händen dem Gott gegenüber. Ähnliches wird häufig auf Siegelzilindern geschildert, bisweilen führen Untergottheiten den Sterblichen dem thronenden höchsten Gotte zu. Immer ist es, wie hier, ein naiv vertraulicher und vertrauensvoller Verkehr, anders als in der Bibel, wo Jahve unsichtbar

und zürnend aus der Wolke oder dem feurigen Busche spricht. Diese Herrscher stehen den Göttern nahe, aber sie bewahren den Abstand von dem Höheren, so wie der Vasall von dem König. Sie lassen sich jetzt nicht mehr selbst zum Gotte erheben, wie noch Sargon von Akkad in seinen Inschriften tat, höchstens daß sie sich, wie Chamurrabi, gelegentlich als Sohn eines Gottes bezeichnen.

Im Künstlerischen unserer Stele steckt noch etwas von der naiven Kraft der Gudeakünstler, besonders im Kopf des Sonnengottes mit dem weichen Gewell seines langen Bartes, dessen Einzelheiten sich nicht so vordrängen wie die assyrischen Bärte. Doch ist die Arbeit in den Hauptformen etwas schwer und plump, im Einzelnen ungleichmäßig durchgeführt und in der Gestalt des Königs sogar flüchtig. —

Als Gegenstück das spätbabylonische Relief Tafel 33 rechts: Mardukbaliddin, einen Vasallen mit Städten belehnend, deren Sinnbilder im oberen Abschnitt dargestellt sind. In den beiden Gestalten offenbart sich die echteste orientalische Wohlhäbigkeit. Gerundete Bäuche, von breiten Gürteln zusammengehalten und unter langen Kaftanen verborgen. Feierliche Stäbe, würdevoll ruhige Gebärden. Und dann wieder die Abstraktion, daß der Fürst um Haupteslänge größer, dazu auch um ein Erhebliches beleibter ist als der Vasall. —

Ein kurzer Umblick mag die Betrachtung des Orients schließen. Gewiß hat das Zweiströmeland zu den allgemeinen Kulturgütern der Menschheit vieles und Dauerndes beigetragen. Sternenkunde, Maß, Zahl und Gewicht, Wasser- und Gewölbebauten und manches andere Nützliche haben die Abendländer von dort gelernt. Aber das höhere geistige Leben, das freie Denken, die freie Kunst, sie beginnen erst, als es freie Menschen gab. Der Orient verharrt in der Dumpfheit der despotisch beherrschten Massen, in den Fesseln primitiver religiöser Formen, in Gebundenheit des persönlichen Fühlens. Die Erlöser sind die Griechen. Sie entdecken, daß es ein Denken gibt aus eigner angeborner Kraft, ein Menschentum um seiner selbst willen, eine Körperschönheit, die sich erhebt über alle Beschränkung von Ort und Zeit.

Abb. 7. Springer. Elfenbein. Länge 0,287 m — Um die z. T. aus Wachs ergänzten Hüften lag ein wahrscheinlich goldener Schurz. Am Kopfe waren lange Locken aus Bronze eingesetzt. Aus Knosos. Museum zu Kandia. Vgl. Sp. 55.

KRETA.

2000—1200 v. Chr.

Die altkretische Kultur des zweiten Jahrtausends v. Chr. war ein vergessenes Blatt der Weltgeschichte. Die Griechen erinnerten sich nur dunkel, daß lang vor dem trojanischen Krieg ein mächtiger König Minos von Kreta die Inseln des aegaeischen Meeres beherrscht und sich die Küsten Griechenlands tributpflichtig gemacht habe. Er hatte einen mißgestaltigen Sohn, den Minotauros, halb Mensch halb Stier, der im Labyrinth von Knosos hauste und alle sieben Jahre von den Athenern den Blutzins der sieben Jünglinge und Jungfrauen erhielt, bis Theseus, der Heros-Gründer Athens, ihn erschlug und sich aus den unzähligen Gängen des Labyrinths mit dem Wollknäuel wieder herausfand, das ihm die kluge und verliebte Minostochter Ariadne gegeben.

Daß die griechischen Sagen und Mythen nicht reine Phantasien seien, hat man von je geahnt. Aber wie weit sie tatsächliche Spiegelungen der älteren geschichtlichen Zustände sind, lernen wir erst in den letzten Jahrzehnten durch die systematische Durchforschung des antiken Bodens erkennen und abschätzen. Das überraschendste vielleicht, was der Erde wieder entstiegen ist, ist die altkretische Herrlichkeit. Man hätte eher prähistorische Zustände oder rohere Vorstufen des späteren Griechentums erwarten dürfen, niemals aber eine Kultur von solcher Selbständigkeit, Reife und Schönheit, wie sie die Paläste von Knosos und Phaistos offenbaren. Vorboten waren die Ausgrabungen Schliemanns in Mykene und Tiryns in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts. Und man vermutete schon damals, daß die wundervolle Kleinkunst, die „mykenischen“ bemalten Tonvasen, die kunstreichen Gold- und Silberarbeiten schwerlich in der Argolis selbst entstanden seien, und ahnte als ihr Herkunftsland Kreta. Seit den letzten 12 Jahren, wo Engländer und Italiener in Kreta gegraben haben, ist durch Tausende von Zeugnissen belegt worden, daß diese Insel während des zweiten Jahrtausends ein blühender Kulturmittelpunkt war, dessen künstlerische Erzeugnisse nicht nur nach den Inseln und Küsten des aegaeischen Meeres, sondern westlich bis Sizilien, östlich bis Ägypten und Cypern verfrachtet wurden. Mit

Ägypten herrschte ein besonders lebhafter Verkehr. In kretisch-mykenischen Gräbern findet man ägyptische Skarabäen, Siegel in der Form des heiligen Mistkäfers mit dem Namen ägyptischer Könige, und in ägyptischen Gräbern liegen nicht nur kretische Tongefäße, sondern an den Wänden sind die „Kefto", die Kreter selbst in gutgetroffenen Bildern gemalt, wie sie ihre charakteristischen Silber- und Goldwaren als Geschenke bringen. Dadurch besitzt man wertvolle Anhaltspunkte für die Zeitansetzungen innerhalb der kretischen Kultur, für die man sonst keine absoluten Daten haben würde. Man kann drei Hauptperioden unterscheiden: von etwa 2000—1700 v. Chr. die sogenannte Kamareszeit, genannt nach einer buntfarbigen Vasengattung, die zuerst in einer Grotte Kamares am Südabhang des Ida gefunden wurde; dann etwa 1700—1500 v. Chr. die „ältermykenische" Periode, genannt nach den goldreichen Schachtgräbern der Könige von Mykene; endlich die „jüngermykenische" Periode von etwa 1500—1200 v. Chr., in die die großen Kuppelgräber von Mykene, Orchomenos u. s. w. gehören. Feinere Unterabteilungen dieser Zeiträume, die man gemacht hat, können für unsere Zwecke beiseite bleiben, da die ganze kretische Kultur sowie ihre Ableger auf dem griechischen Festlande einen im wesentlichen einheitlichen Charakter haben.

Die Insel Kreta wird gebildet von einem langausgestreckten steilabfallenden Bergstock, dessen drei Hauptkämme, der Ida, der Diktys und „die weißen Berge", fast unmittelbar aus dem Meere bis zu 2500 m Höhe aufsteigen und im Norden und Süden nur schmale, aber höchst fruchtbare Ebenen frei lassen. Die Hauptebene in der Mitte der Nordseite wird von Knosos, eine zweite jenseits des Ida an der Südseite von Phaistos beherrscht. Es müssen frühzeitig befriedete Zustände, Fleiß und Wohlstand, ja Reichtum auf der Insel geherrscht haben. Denn die Könige, die an jenen beiden Orten ihre Wohnsitze hatten, bauten sich Paläste von prächtigster Ausstattung, die sie zu befestigen nicht für notwendig hielten, wie es die Herren von Tiryns und Mykene mit gewaltigen „kyklopischen" Mauern taten. Um einen weiten rechteckigen Mittelhof liegen zahllose Gemächer und Säle, z. T. an langen Korridoren und in mehreren Stockwerken, die durch Treppenhäuser miteinander verbunden sind, Baugedanken, wie sie sonst in der Antike überhaupt nicht auftreten und die erst von neueren Zeiten ausgebildet worden sind. Viele der Säle sind auf raffinierte Weise als Zuflucht vor der Sommerhitze gestaltet, indem sie durch Vorhallen nach mehreren Seiten gegen die Sonne geschützt werden, zugleich aber sich dem frischen Luftzug öffnen können dadurch, daß zwei oder drei Wände des Saales in lauter nebeneinanderliegende Türen umgewandelt sind. Die Stuckwände der Säle sind mit Gemälden geschmückt, die uns, zusammen mit dem wundervollen Hausgerät der Epoche, ein lebendiges Bild von Wesen und Treiben dieser hochkultivierten Menschen vermitteln. Man besaß sogar ein ausgebildetes Schriftsystem, dessen Entzifferung freilich noch eine ungelöste Aufgabe ist.

Was die Rasse dieses Volkes anlangt, so können zwar bisher nur Vermutungen darüber geäußert werden. Am wahrscheinlichsten ist jedoch, daß sie eines Blutes sind mit den Karern, die in historischer Zeit an der Südwestecke Kleinasiens sitzen. Denn Herodot und Thukydides wissen davon, daß die Karer einstmals auch die Inseln des aegaeischen Meeres bewohnt hatten, und es finden sich sowohl in den Ortsnamen wie in den Kulten Kretas noch in historischer Zeit manche Beziehungen zu Karien. Jedenfalls haben wir in den Altkretern wohl kaum einen früh entwickelten griechischen Stamm zu sehen, sondern eher etwa einen weitläufigen Vetter der gleichen Völkerfamilie. Gewißlich aber stehen die Altkreter allen orientalischen, durch semitisches Blut oder semitischen Einfluß bestimmten Kulturvölkern in Rasse, Sitte und Kunst vollkommen fern. Ihr Körpertypus stellt sie aufs klarste zu den Ariern.

Die Kunst der Altkreter ist eines der merkwürdigsten Phänomene der Kunstgeschichte. Sie nimmt eine Art des künstlerischen Sehens voraus, die die griechische und die neuere Kunst erst in späten Phasen ihrer Entwicklung finden, und sie hat einzig in der japanischen Kunst eine unmittelbare Parallele. Zwei Elemente bestimmen ihren Charakter. Sie ist rein dekorativ, alle figürlichen Darstellungen haften nur als Schmuck an einem Gebrauchsgegenstand, auch die monumentalen Wandgemälde und Stuckreliefs haben bloß diesen Zweck; es fehlen ihr die großen Tempel, Götterstatuen und lebensgroßen Menschenbilder, an denen die griechische Kunst die hohe Schule zur Monumentalität gehabt hat; ihre Aufgaben sind fast ausschließlich die Steigerung und Verfeinerung des Lebensgenusses; die Religion, die große Auftraggeberin der griechischen Kunst, ist dies hier nur in beschränktem Maße. Zweitens aber haben die Menschen und die Künstler dieser Epoche ein Verhältnis zur Natur, wie es sich außerdem nur in Japan findet, eine leidenschaftliche Liebe für Pflanze und Tier, die

sie zum feinsten und schärfsten Erfassen der Naturformen befähigt. Sträucher, Pflanzen und Blumen und darunter besonders die Lilie, Muscheln, fliegende Fische, Polypen und anderes Seegetier, Katzen, Löwen, Vögel, Rinder und vornehmlich die Stiere werden mit einem so genialen Treffen der Linie und Bewegung dargestellt, daß man die primitiven Ausdrucksmittel dieser Kunst fast vergißt, und völlig darüber hinsieht, daß die sachliche Richtigkeit keineswegs überall vorhanden ist. Wenn wir die durch und durch geschulte Kunst der Japaner mit dieser primitiven in Vergleich stellen, so darf natürlich der Unterschied in der Reife nicht vergessen werden. Gemeinsam ist die völlig unbefangene Auffassung des Gesehenen als eines Ganzen, eine Auffassung, der nicht ein sachliches Wissen und Studieren der Einzelheiten vorausliegt, sondern die die Erscheinung als solche wiedergibt. Man darf hier einmal das vieldeutige Wort Impressionismus anwenden. Doch haben die Kreter nur die Form, nicht wie die Japaner zugleich die Farbe auf diese Art erfaßt, und sie sind jenen gegenüber wie ein kühner und genialer Knabe, der im ersten Anlauf Aufgaben zu bewältigen sucht, die ganz zu lösen die Arbeit eines ausgereiften Zeitalters ist. Grundverschieden aber von der Art dieser beiden ist das künstlerische Wollen der Griechen, die mit dem sauren sachlichen Studium jeder Einzelform beginnen und darum erst nach Jahrhunderten die Dinge wiederzugeben vermögen nicht nur „wie sie sind", sondern auch „wie sie erscheinen".

Es versteht sich von selbst, daß die Kreter auch den Menschen mit Eifer dargestellt haben. Aber sie bilden ihn nicht wie die Griechen gesondert, als Einzelwesen, um sich der Eigentümlichkeiten dieses schwierigen Organismus künstlerisch zu bemächtigen, sondern geben ihn nur im Zusammenhang mit einem Vorgang, in Handlung und Bewegung. Selbst die nicht zahlreichen Statuetten, die wir teils als Weihgeschenke, teils vielleicht als Götterbildchen auffassen müssen, sind stets in einer lebhaften Gebärde dargestellt. Die starre Ruhe ägyptischer oder altgriechischer Statuen wäre dem Kreter wohl jedenfalls langweilig und tot vorgekommen, und es gab anscheinend weder in seiner religiösen noch in seiner menschlichen Gedankenwelt einen Anlaß zu solcher Auffassung. Mit inniger Liebe aber schildert er sich selbst und sein Leben, den feierlichen Empfang bei Hofe und die fröhliche Gesellschaft plaudernder Damen und Herren, die feierliche Opferprozession und den religiösen Tanz, das Zähmen der wilden Stiere und das verwegene Schauturnen von Jünglingen und Mädchen am rennenden Stier, die Heimkehr von der Ernte, Ringer, Jagd, Krieg und vieles andere. Überall ist Kraft und Bewegung, Aufregung und Lebenslust. Nicht für die Toten oder die Götter wie in Ägypten, nicht zum Ruhme des Königs wie in Assyrien, sondern zur Freude der Menschen wird das alles gezeigt. Darum ist überall diese jugendliche Fröhlichkeit und Spannkraft. Alles wirkt wie aus dem Augenblick geboren und auch darin ähnelt die altkretische Kunst den neuern impressionistischen Richtungen, daß sie nicht, wie die ganze übrige Antike, feste figürliche Typen schafft, die sich vererben und weiter gebildet werden. Selbst in dem handwerklichen Betriebe der Gefäßornamentierung bleibt eine viel größere Beweglichkeit als im Ägyptischen oder selbst im Griechischen.

Dem Charakter der Kreter hat das Altertum Verschlagenheit, Lügenhaftigkeit und Hitzköpfigkeit nachgesagt. Unter der langen Türkenherrschaft der neueren Zeit haben sich diese Eigenschaften wahrlich nicht gemindert und heutzutage scheint den Kretern ordentlich etwas zu fehlen, wenn sie nicht mehr mit Beginn der guten Jahreszeit einen kleinen Aufstand machen und mit den Flinten in die Weißen Berge steigen können. Europa hat in seiner Weisheit glücklich den richtigen Augenblick verpaßt, um der Insel durch den Anschluß an Griechenland die äußere politische Ruhe zu geben, und es wird sich vielleicht wundern, was ihm dieses leidenschaftliche Völkchen noch zu tun geben wird. Die altkretischen Denkmäler lehren uns, daß der Charakter des Volkes im zweiten Jahrtausend v. Chr. keinesfalls zahmer war. Zwar sind kriegerische Darstellungen auffallend selten (siehe unten Sp. 63, Abb. 8) und es erfüllt uns mit nicht geringem Respekt vor der Klugheit und Kraft der altkretischen Könige, daß sie ohne Festungsmauern unter ihren getreuen Untertanen wohnten. Aber die Vergnügungen dieses Volkes lassen an Kraft und Nervenspannung nichts zu wünschen übrig. Neben Jagd, Boxer- und Ringkampf ist es vor allem das Bestehen des wilden Stiers, das teils als Ernst dargestellt wird wie auf den bekannten Goldbechern von Vaphio, öfter noch als athletisches Schauspiel. Ein großes Wandgemälde, das leider immer noch nicht in einer ausreichenden Abbildung zugänglich ist, stellt einen rasenden Stier dar, über dessen Rücken ein Mann sich im Saltomortale überschlägt; vorn hat ein Mädchen in kurzem Schurz die gesenkten Hörner des Stiers gepackt, um den gleichen Sprung auszuführen

und hinten steht ein zweites Mädchen, das ihn bereits vollendet hat.

Das Elfenbeinfigürchen in Abb. 7 stellt einen solchen Springer dar, der im Hechtsprung, wahrscheinlich quer, über den Stier hinwegsetzt, wie es auch kleine Wandbildchen von Knosos und Orchomenos zeigen. Die Gestalt war möglicherweise an Drähten vom Gürtel aus aufgehängt oder auch nur bestimmt, zum Betrachten von Hand zu Hand zu gehen, wie es die Japaner mit ihren kleinen Bronzen machen. Die nervösen zuckenden Linien dieser Gestalt stehen als die beste Einführung über dem Kapitel Altkreta. Da ist alles schlank, sehnig, spannkräftig, biegsam. Jede Linie drückt Leben, Energie, Gewandtheit aus, jede Form ist unmittelbar geschaute Natur. Man sehe daneben das in der Haltung nicht unähnliche ägyptische Figürchen, das als Einleitung zu Ägypten abgebildet ist (Sp. 8). So hübsch es ist, ist es doch ohne alle individuelle Empfindung. Der Vergleich zeigt den ganzen Unterschied im künstlerischen Wollen wie im Körpergefühl der Rassen. Dort das beschauliche Beharren im Angenehmen und Schönen, hier der rastlose Trieb zur Anspannung aller Kräfte, die Freude an der Anstrengung um ihrer selbst willen. Der Orientale handelt nur zu einem Zweck. Die Lust der Kräfteübung und die jauchzende Freude an der eigenen persönlichen Leistung kennt nur der Abendländer. In dieser Hinsicht sind die Altkreter die echten Vorläufer und eines Geistes mit den Griechen.

Tafel 34. Jüngling mit Trichter. Wandgemälde auf Kalkstuck aus dem Königspalaste von Knosos. Lebensgroß. Museum in Kandia.

In dem langen Gange, der an der Westseite des knosischen Palastes auf einen äusseren Hof mündet, waren beide Wände mit lebensgroßen Gestalten bemalt, die den Eintretenden gewissermaßen begleiteten, oder ihm entgegen kamen, da ihre Füsse nur wenige Handbreit über dem Boden standen. Auf der rechten Seite vom Eingang schritten drei Jünglinge auf eine reichbekleidete Frau zu, hinter der sich andere langbekleidete Gestalten, Männer und Frauen befanden, also etwa eine Festgesellschaft, die vom König empfangen und von den Jünglingen bedient wird. Vorhanden sind von ihnen nur noch die Füße, an denen das Geschlecht durch Weiß und Dunkelbraun unterschieden ist; besser erhalten sind die Oberkörper dreier Jünglinge, von denen Tafel 34 den einen zeigt. Er trägt einen rotbraunen Schurz mit breitem blauem Saum und mit roten und blauen Tupfen, dazu blaue (gläserne?) Schmuckbänder um den Oberarm und ein Armband mit eingesetztem Stein, wohl einem Achat. Das spitze trichterartige Gefäß, hellblau mit roten Längsstreifen und rot umrändertem Henkel, ist aus farbigem Stein zu denken. Die erhaltenen Trichter dieser Art haben regelmäßig unten ein kleines Loch, doch sind sie z. T. so reich verziert, — einer aus Hagia Triada mit mehreren Reihen von Reliefs — daß sie nicht nur zum praktischen Gebrauch beim Umfüllen, sondern, indem man das Ausflußloch verschloß, zum Auftragen des Weines bei Tafel gedient haben müssen. Man kann sich vorstellen, wie schwungvoll die Mundschenken beim Einschenken mit diesen großen schlanken Geräten hantiert haben.

Der Körper dieses Jünglings zusammen mit dem Springer in Abb. 7 zeigt die grundlegenden Züge des kretischen Rassetypus: lange magere aber sehnige Beine, feine Gelenke und Knöchel, einen schlanken Rumpf mit außerordentlich schmaler Taille, aber kräftigem Brustkorb, ein im Verhältnis kleiner Kopf. Noch heute sieht man in Kreta genau dieselben hochgewachsenen, langgliedrigen Jünglinge, die sich gerade so mit dem breiten Schurze und der knappen Weste die Taille zusammenschnüren. Als ich einmal in einem Gebirgsdorf am Ida die Burschen ihren ureinheimischen Reigen tanzen sah, einen Tanz, für den schon Dädalos der schönen Ariadne einen Tanzplatz erbaut hatte, da konnte man sich um dritthalb tausend Jahre zurückversetzt glauben. Das waren dieselben lebhaften Bewegungen, das Vordrängen des Brustkorbes und das kokette Biegen in der Hüfte wie auf altkretischen Tanzdarstellungen. Das altkretisch-„karische“ Blut ist offenbar das vorherrschende geblieben trotz des starken Einstroms von griechischem und später von italienischem. Mit dem türkischen hat es sich aus Rassenhaß niemals gemischt.

Das edle reingezogene Profil des Jünglings ist von unverkennbar arischer Art und von fast griechischer Schönheit. In den lebhaft geöffneten Lippen, dem weich gerundeten Kinn ist atmendes Leben. Nur das Auge zeigt die Befangenheit dieser Kunst. Es ist nach der Kunstweise aller Primitiven in die Länge gezogen, als sähe man es in Vorderansicht. Auch sonst sind allerhand Schwächen, besonders im Greifen der Hände und in der ungeschickten Art, wie der rechte Unterarm hinter der Brust herauskommt. Aber man fühlt, daß der Künstler hier nicht wie der Ägypter nach einem festen Schema verfährt, sondern nach einem frisch empfangenen Eindruck, einem raschen,

glücklichen Blick für alle lebendigen und wesentlichen Linien.

Andere Wandgemälde, die leider noch nicht in brauchbaren Abbildungen vorliegen, zeigen das „impressionistische“ Verfahren der Künstler noch deutlicher. Auf zwei kleinen Miniaturbildern mit der „Hofgesellschaft des Königs Minos“ sind einmal im Palasthof, ein andermal „im Park“ unter drei großen Ölbäumen eine Unzahl von Herren und Damen dargestellt, sitzend und stehend, sich wendend und gestikulierend, redend, ruhend und winkend, ein unglaublich lebhaftes Durcheinander und alles ausgedrückt mit den einfachsten und sparsamsten Kunstmitteln, durch die nur eben grade der Eindruck einer solchen Versammlung hervorgerufen wird. Man bewundert ebensosehr den fröhlichen Übermut dieser Gesellschaft, wie die Keckheit, mit der der Künstler sie auf die Wand gesetzt hat.

Tafel 35. Links: Kretische Frau. Bemalte Tonstatuette; gelber Grund, schwarze, ins grünliche spielende Bemalung. Höhe 0,185 m. Aus einem ländlichen Heiligtum von Petsofà, am Ostende von Kreta. Kandia, Museum. — **Mitte: Frau mit Schlangen** (Kopf fehlt). Fayence. Fleisch weiß; am Gewand weisser Grund mit rotbrauner und dunkelgelber Bemalung. Höhe 0,20 m. Aus Knosos. Kandia, Museum. — **Rechts: Frau mit Turban und Schlangen.** Fayence; der Grund milchigweiß, die Bemalung schwarzbraun. Höhe 0,342 m. Aus Knosos. Kandia, Museum.

Die drei Statuetten gehören der älteren kretischen Blütezeit, der sog. „Kamaresperiode“ an und zeigen alle eigentümlichen Züge der kretischen Frauentracht, die in den jüngeren Epochen nur in unwesentlichen Dingen sich ändert. Die Statuette von Petsofà (links) gibt die einfachere Form des Gewandes, eine Art weiten Schlafrocks, der um die Hüften von einem langen doppelten Gürtel gehalten wird und oberhalb weit offen steht. Bei den beiden anderen Statuetten ist ein sehr zusammengesetztes Modekostüm daraus geworden, bestehend erstens aus einem Rock, der bei der mittleren Statuette mit breiten Volants besetzt ist, zweitens einem schürzenartigen Überwurf, der von der Taille vorne und hinten herabhängt, endlich einer miederartigen Jacke mit kurzen Ärmeln, die in der Taille vorne fest zusammengeschnürt ist, von einem dicken doppelten Gürtel gehalten wird und die Brüste vollständig frei läßt. Die Kopftracht scheint bei der linken Statuette aus dem natürlichen Haar zu bestehen, das in einen spitzen Kegel frisiert und durch Binden zusammengehalten ist. Bei der rechten ist es eine Art Turban, dessen Form sich vielleicht im Anschluß an jene Haartracht entwickelt hat. Die mittlere Figur trägt eine kleine Schlange in der Hand, die andere ist von drei großen Schlangen mehrfach umwunden, von denen ein Kopf am Turban, einer auf der linken Hand sichtbar wird.

Die Bedeutung der Figuren geht mit Wahrscheinlichkeit aus den Fundumständen hervor. Die Statuette von Petsofà lag in einer Grotte, die als Heiligtum diente, zusammen mit zahlreichen anderen Figuren, in denen Männer und Frauen oder auch nur einzelne Körperteile, Arme, Beine, Rümpfe usw. dargestellt sind. Es waren also Weihgeschenke, durch die man sich oder sein bresthaftes Körperstück dem Schutze der Gottheit empfahl. Die beiden Fayencefiguren waren in einer der vielen Steinkisten, die in den Magazinräumen des knosischen Palastes in den Boden eingelassen sind. Dabei lagen kleine Nachbildungen der Gewandung für sich, ganze Roben oder auch nur der Gürtel oder die Miederjacke, die man ebenfalls nur als Weihgeschenke deuten kann, sodaß der ganze Fund als der abgeräumte Inhalt einer Kapelle aufgefaßt wird. Die Frauen mit den Schlangen stellen möglicherweise eine Göttin dar, die durch diese Tiere etwa als Herrin der belebten Natur ähnlich der griechischen Artemis bezeichnet werden soll. Da jedoch völlig gesicherte bildliche Darstellungen von Göttern der Altkreter sehr spärlich sind, so ist die Deutung nicht ganz gewiß. Man kann sie auch als Priesterinnen mit gezähmten heiligen Schlangen erklären, die ihr Abbild geweiht haben, oder hat sogar Gauklerinnen in ihnen vermutet. Jedenfalls aber ist ihre Tracht nicht abweichend von der allgemein üblichen, die wir auf zahlreichen Denkmälern sehen, neben den Wandgemälden besonders auf geschnittenen Ringen und Steinen und auf tönernen Siegelabdrücken.

Das Ethos dieser Tracht zu verstehen ist nicht schwierig. Wenn die Männer nur beim Opfer oder bei sonstigen feierlichen Gelegenheiten lange Gewandung tragen und im übrigen Leben, besonders bei Krieg, Jagd oder Arbeit nackt gehen bis auf den Lendenschurz, so ist das in dem heißen kretischen Klima nicht verwunderlich und kann als die Fortsetzung früherer Zustände aufgefaßt werden. Die Frauenkleidung hingegen mit ihrer auffallenden und absichtlichen Entblößung der Brüste, der übertriebenen Einschnürung der Taille und der komplizierten Zusammensetzung des Ganzen ist weit entfernt von naiver Unbefangenheit. Man hat boshaft aber nicht unpassend die moderne

Hoftracht damit verglichen, die sich aus den galanten Zeiten des Rokkoko herschreibt. Und wenn man die lebhafte Gesellschaft auf dem mehrfach genannten Miniaturbildchen betrachtet, so ahnt man, daß es dieser Zeit nicht an gesellschaftlichem Raffinement gefehlt hat. Gibt es doch sogar schon etwas wie ein Theater, nämlich an der Außenseite der Paläste von Knosos und Phaistos große gepflasterte Plätze mit breitstufigen Treppen, die zu nichts anderem gedient haben können als für die Aufstellung von Zuschauern; in Knosos ist in einem erhöhten Aufbau vielleicht schon eine „königliche Loge" zu erkennen. Diese Plätze sind ein „Choros", wie ihn nach der Erzählung des homerischen Dichters Daidalos für Ariadne erbaut hat. Wir haben aber nicht nur Tänze, sondern auch die Boxerkämpfe und die nervenkitzelnden Stierspiele hierher zu denken, von denen oben die Rede war (Sp. 54). Und nicht nur im Lebensgenuß, auch im Komfort haben die Altkreter vieles vorausgenommen. Ihre Stühle und Sitze sind außerordentlich bequem, indem die Form der Sitzplatte sich auf ausgeklügelte Weise ihrer Bestimmung anschmiegt, und in Knosos gibt es sogar ein regelrechtes W.-C., dessen Spülung durch das Tagwasser eines Lichthofes besorgt wird. Gegenüber dem üppigen und raffinierten Dasein dieser Menschen erscheint das Privatleben der Griechen in den älteren klassischen Epochen schlicht und primitiv.

Tafel 36. Erntezug. Relief auf einem Gefäße aus Speckstein (Steatit). Höhe des Gefäßes soweit erhalten 0,58 m. Höhe des Reliefstreifens 0,095, Länge 0,30 (abgebildet nach einem abgerollten Gipsabguß). Das Gefäß war eiförmig, die untere verlorne Hälfte war für sich gearbeitet. Oben ein gedrehter knopfartiger Deckel. — Gefunden in Hagia Triada, einem kleinen Lust- oder Sommerschloß, das westlich von dem großen Palaste von Phaistos liegt und nach einer modernen Kirche der Heiligen Dreieinigkeit benannt wird. Kandia, Museum.

Das Gefäß wird für köstliche Salben gedient haben. Zum Aufstellen muß ein besonderer Untersatz dagewesen sein. Die Darstellung gehört zum Allerlebendigsten, was wir von dieser Kunst besitzen. Ein Trupp Arbeiter kehrt heim. Voran in fransenbesetztem Flausrock schreitet bedächtig und selbstzufrieden der Aufseher mit dem Kommandostabe, er allein mit dem langen Haar der Vornehmen. Dann kommen paarweise die Arbeiter, im knappen Arbeitsschurz, der nur als schmales Band vom Gürtel abwärts geht und hinten ein fröhlich nachflatterndes Ende hat. Auf dem Kopf tragen sie runde Kappen. Jeder hält sein Arbeitsgerät geschultert, einen langen Stiel, an dem oben drei spitze Stäbe festgebunden sind; unterhalb der Gabelung sitzt ein beil- oder hackenartiges Querstück, das aus Metall zu denken ist. Das Ganze ist also eine Korngabel, die zugleich als Hacke dient und findet seine Erklärung in dem Umstande, daß man noch heute in Kreta in abgelegenen Gegenden das Korn nicht schneidet, sondern mit der Wurzel aushackt. In der Mitte des Zuges ist die Musik, ein Alter im breiten Schurz mit dickem Bauche, den Mund weit aufgesperrt mit der Gewichtigkeit des Vorsängers. Mit einer Metallklapper rasselt er den Takt. Drei weitere Sänger mit nicht minder ausdrucksvollen Mäulern folgen, man kann zweifeln, ob Frauen oder Männer, da die Körperformen sehr abgekürzt gegeben sind. Da sie aber kurzes Haar haben, sind doch wohl Männer gemeint; die hoch getriebene Brust ist dann nur eine recht ausdrucksvolle Darstellung, wie sie „aus voller Brust" singen. Hinter der Musik drängen sich die Paare dichter. Und hier passiert ein kleiner Zwischenfall. Einer war zurückgeblieben, er gehörte offenbar als zweiter Mann zu dem einzelnen, der bei den Sängern marschiert. Aber ehe er noch seinen Platz wieder erreicht hat, strauchelt er, stürzt und hält sich in der Not am Beine eines Kameraden. Der, wütend, schaut sich um und schimpft.

Welche Fülle von Bewegung, Rhythmus und Stimmung ist in den 27 Gestalten auf engem Raume zusammengebracht. Wie werfen die Leute ihre Beine im fröhlichen Taktschritt, wie sind sie alle erfüllt von dem Rhythmus der Musik, der sie gewissermaßen als ein Ganzes vorwärts treibt und wie individuell ist doch jeder Einzelne. Jeder hält und trägt sich etwas anders als der Nachbar und trotz der Kleinheit der Formen hat jeder sogar seinen besonderen Gesichtsausdruck; die ersten beim Anführer sind brav und aufmerksam, das zweite und dritte Paar schon fröhlicher, der letzte vor dem dicken Sänger singt mit. Bis hierhin halten sie den vorgeschriebenen Abstand. Hinter der Musik gehen sie unordentlicher, schieben sich näher aufeinander, einige lachen, der Gefallene macht das kläglichste Gesicht und der am Bein Gepackte eine höchst entrüstete Miene. Wenn dies, wie wir wohl annehmen müssen, Sklaven oder doch Hörige sind, die für einen großen Herren frohnden, so ist bewundernswert, wie der Künstler sie doch als fühlende Menschen erfaßt hat. So kommen noch heute unsere Soldaten aus dem Manöver. Welche

Heiterkeit liegt über dem Ganzen. Wie fühlt man die köstliche Stimmung, daß die saure Arbeit getan ist und es nun heimgeht im fröhlichen Gleichschritt, bei Gesang und Musik, zum schönsten Feste des Jahres, dem Erntefest. Die Sänger singen bereits das Danklied, den griechischen Ailinos.

Man werfe einen Blick auf die marschierenden assyrischen Bogenschützen Abb. 6 (Sp. 36). Es bedarf keiner Worte mehr, um den Unterschied im Menschlichen wie im Künstlerischen zu schildern. Dort die schwere und starre Formel, hier alles Freiheit und Persönlichkeit!

In der Körperdarstellung wagt der Künstler sich bis in ganz schwierige Einzelheiten. Es sind dieselben schlanken Bursche mit der Wespentaille wie sonst, aber wir sehen hier deutlich auch die Sehnen ihrer Arme und Beine, die Rippen, die Muskeln an Brust und Rücken und daran ihre ganze zappelnde Gelenkigkeit. Am Alten mit der Klapper hat der Künstler sich besonders etwas zugute getan und wenn der Dickbauch ein bißchen an Karikatur streift, so ist doch im allgemeinen nichts übertrieben, denn jede Einzelform geht in den Gesamteindruck auf. Der naive Impressionismus ist hier auf seinem Höhepunkt. Wir sehen den fröhlichen Zug leibhaftig an uns vorüberziehen. Die griechische Kunst hat derartiges formal vollkommener dargestellt, aber niemals mit größerer Lebendigkeit.

Zum Instrument des Alten ist zu bemerken, daß es der Klapper im ägyptischen Isiskult, dem Sistrum, gleicht. In einem Metallbügel sind an einem eingespannten Stäbchen zwei Scheiben aufgehängt, die beim Schütteln gegeneinanderschlagen. Ob die Kreter das Gerät von den Ägyptern übernommen haben, ist nicht auszumachen, doch ist es bei den lebhaften Beziehungen der beiden Länder nicht unmöglich. Eine Betrachtung läßt sich noch daran anknüpfen, die in das berühmte Kapitel von „Arbeit und Rhythmus“ gehört. Wir sehen, daß ein so feinfühliges Volk wie die Kreter selbst die Feldarbeit mit Musik begleiteten, so wie die Griechen die Ruderarbeit und manches andere mit dem Takt der Flöte.

Daß die Kreter den Menschen auch im Zusammenhang mit der Landschaft zu sehen vermochten, soll Abbildung 8 zeigen. Wir haben mehrfach Darstellungen von Örtlichkeit, auch auf größeren Wandgemälden, aber diese Scherbe eines getriebenen Silberbechers ist hervorragend dadurch, daß sie eine ganze ins Weite gesehene Landschaft gibt. Rechts sind die Türme und Mauern einer Stadt, auf deren Zinnen vollbusige Weiber winken und schreien, um die kämpfenden Männer anzufeuern. Diesseits der Mauern liegt ein steiler Hügel, an dessen Abhängen die Verteidiger der Stadt zu einem Ausfall ausrücken, voran die Schleuderer, dann knieend die Bogenschützen. Hinten schreiten zwei Bärtige heran, etwa Anführer, in kurzen sonderbar steifleinenen Leibröcken, die man früher irrtümlich für Schilde hielt. Rechts von ihnen ist das Bein eines knieenden Bogenschützen. Im Vordergrunde stemmt sich ein behelmter Mann auf eine Stange; man vermutet, daß er ein Boot abstößt, und wir hätten dann vorne das Meer oder besser vielleicht einen Fluß zu denken.

Es ist außerordentlich zu beklagen, daß uns das übrige verloren ist, die Angreifer, die anderen Teile der Stadt, vielleicht die Herden, die verteidigt werden. Denn so primitiv auch hier wieder die Einzelformen sind, im ganzen ist es ein höchst unmittelbar geschautes Bild. Man muß sich zum Vergleiche an ägyptische und assyrische Landschaften erinnern. Dort werden die einzelnen Teile der Örtlichkeit auseinandergelegt, übereinandergesetzt, hinaufgeklappt, kurz es wird auf irgend eine verstandesmäßige Weise gezeigt, was man von der Wirklichkeit weiß. Hier ist alles die Wiedergabe eines einmaligen Eindrucks. Die Stadt ist weit hinten, die Frauen erscheinen ganz klein. Der Hügel steigt von der Stadt aus auf, links ragt ein Mann nur halb über ihn empor. Wir sehen den diesseitigen Abfall räumlich von vorn nach hinten gegliedert durch drei Staffeln von Menschen — Bootsmann, Bogenschützen, Bärtige —, zwischen deren Standpunkten der Boden ganz glaubhaft nach hinten zurückweicht. Endlich sind die Figuren des Vordergrundes weit größer als die Frauen. Natürlich ist das noch keine wirkliche und richtige Perspektive und die Verkleinerung der Gestalten des Hintergrundes — die ja ihrerseits zu den Mauern in falschem Verhältnis stehen — ist keinesfalls aus bewußter Kenntnis optischer Gesetze gemacht. Auch ist der Bootsmann vorne etwas zu klein geraten, vielleicht weil der ganze Vordergrund von oben, von jenseits des Tales gesehen sein soll. Die Ölbäume im Hintergrund schweben ziemlich in der Luft. Aber die Hauptsache ist, daß der künstlerische Wille zur Wiedergabe der Erscheinung, das Sehenkönnen des Ganzen da ist. Bei den Griechen erwacht dieser Wille und dieses Können in bezug auf die Landschaft sehr spät und ganz allmählich; erst die Malerei des vierten Jahrhunderts

und die Plastik der hellenistischen Zeit wagen sich mit viel geringerer Kühnheit, allerdings auch mit größerer Sicherheit an ähnliche Probleme. So sind auch in diesem Punkte die Altkreter die kühnen frühreifen Vorläufer.

Abb. 8. Verteidigte Stadt. Relief auf dem Bruchstück eines Silberbechers. Links plastisch aufgesetzt ein vergoldeter Schild in Form einer Acht. Höhe 0,096 m. Aus dem vierten der von Schliemann entdeckten Königsgräber in Mykene. Athen, Nationalmuseum.

Abb. 9. Waffentanz (Pyrrhiche). Neu-attisches Relief, etwa aus dem Beginn der römischen Kaiserzeit, nach älteren Vorbildern. Aus Palestrina. Rom, Vatikan.

GRIECHEN.

Πάντων χρημάτων μέτρον ἄνθρωπος.

Protagoras.

Der Mensch ist das Maß aller Dinge. Es ist kein Zufall, daß ein Grieche diesen Satz ausgesprochen hat. Denn stärker und bewusster als bei irgend einem anderen Volke ist das Denken und Empfinden des Griechen anthropomorph. Alles, was es im Himmel und auf Erden gibt, verwandelt sich für ihn in eine menschliche Gestalt, in ein menschenartiges Handeln. Wenn dies nun freilich bis zu einem gewissen Grade einer jeden naiven Weltanschauung und Religion eigentümlich ist, so kommt bei dem Griechen hinzu, daß er die in der Welt waltenden Kräfte nicht nur menschlich denkt, sondern sie wirklich so schaut. Die Anschauungskraft dieses Volkes ist ungeheuer. Es sieht seine Götter leibhaftig unter sich wandeln, es erblickt sie auf den Höhen des Olymp in ewiger Heiterkeit thronen, es verwandelt sich jeden Baum, jeden Berg, jede Bucht in ein menschliches Wesen. Daher bleiben die Griechen auffallend lange blind für die Formen der unbelebten Natur, weil ihre Phantasie, trunken von der Schönheit der menschlichen Gestalt, sich diese überall unterschiebt.

Aber es ist nicht nur die äußere Erscheinung des Menschen, es ist sein seelisches Wesen, das erst von den Griechen recht eigentlich entdeckt worden ist. Wir haben oben die seelische Gebundenheit anzudeuten versucht, in der der orientalische Mensch verharrt. Das Empfinden des einzelnen gilt dort nichts. Das Lebensideal ist die Unterordnung unter die großen Mächte Religion und Königtum. Die Griechen aber haben den Begriff des freien Menschen aufgestellt und haben ihn in dem großen Entscheidungskampfe gegen den Orient verteidigt. Sie fühlen sich frei als Staatsbürger, denn jeder von ihnen hat das Recht, das Schicksal seines Staates mit zu bestimmen. Sie sind frei in ihrem Glauben, denn jeder darf sich den Gott wählen, zu dem er betet und es gibt keine religiöse Intoleranz. Sie sind frei in ihrem Denken, denn ihre Philosophen haben sie gelehrt, daß der menschliche Geist versuchen kann und muß, die Welt aus seiner eigenen Kraft zu verstehen. Und so werden sie auch frei im persönlichen Fühlen, sofern sie nur die guten Sitten und die Gesetze des Staates nicht verletzen. Jeder einzelne fühlt sich als eine Welt für sich, die ihre Bestimmung am letzten Ende nur aus sich selbst empfängt. Wenn noch bei Homer das Leben des Menschen durch die Moire, das Schicksal, voraus bestimmt ist, so erkennen und lehren die Dichter des sechsten und fünften Jahrhunderts immer eindringlicher, daß das Schicksal des Menschen in seiner eigenen Brust beschlossen liegt. Seine Gesinnung ist seine Moire. Für die Dichtkunst bedeutet das die Entdeckung eines ganz neuen Horizontes. Nicht die Welt des Geschehens ist nun allein mehr ihr Stoff, die Welt des inneren Empfin-

dens tritt ebenbürtig daneben. Bei den Lyrikern des sechsten Jahrhunderts werden diese Töne zuerst angeschlagen, und man bedenke, was das für eine Neuerung in der Welt bedeutet: Gesänge, die zum ersten Mal nicht mehr das Lob der Götter oder der Könige singen, sondern einzig und allein die Freude und das Leid der Menschenbrust.

Mit der geistigen und seelischen Entdeckung des Menschen als eines freien Einzelwesens geht gleichzeitig — abhängig von jener und ohne sie undenkbar — die Entdeckung und Erforschung seines körperlichen Organismus einher. Denn nichts Geringeres als dies war es, was die bildende Kunst des sechsten Jahrhunderts geleistet hat. Wir haben bei den älteren Kulturen überall nachdrücklich betont und dargelegt, wie der Künstler sich mit der Erfüllung einer bestimmten Aufgabe begnügt, die durch einen außerkünstlerischen Anstoß — Götterdienst, Herrendienst, Schmucktrieb — gegeben war. Das künstlerische Arbeiten aber um seiner selbst willen, die Bewältigung des Sichtbaren als eines reinen Formen- und Anschauungskomplexes, der unabhängig von Zweck und Nutzen, von Intellekt und Willen erfaßt werden kann, das ist griechisch. Es ist der Überschuß der künstlerischen Kraft, der den Schaffenden über die Zweckerfüllung in seinem Werke hinausreißt. Wenn von der Kunst um ihrer selbst willen gesprochen wird, so darf dies aber keineswegs im Sinne des modernen Schlagworts l'art pour l'art aufgefaßt werden; jedes griechische Kunstwerk hatte einen sehr bestimmten Zweck, erfüllte eine Aufgabe, befriedigte ein Bedürfnis. Aber eben bei der Erfüllung der Aufgabe tritt das neue hinzu, das darüber hinausgeht. Man könnte es den „Willen zur Form“ nennen. Die Form soll erfaßt werden, nicht andeutungsweise, nicht nur in der ungefähren Erscheinung, nicht bloß im allgemeinen Zusammenhang. Sondern in ihrem Wesen und in ihrer Wahrheit. Form aber ist nichts Willkürliches und Zufälliges, sondern entsteht durch bestimmte Notwendigkeiten, durch innere Gesetze. Insonderheit beim menschlichen Organismus ist die Form der reinste Ausdruck der Funktion. An dieser wundervollen Maschine ist der Sinn und die Absicht ihres Baues in ihrer äußeren Erscheinung auf das reinste ausgedrückt. Diese ihre Erscheinung verstehen heißt also zugleich den ganzen Organismus verstehen. Indem die griechische Kunst die Formenzusammenhänge, den Formensinn dieses Organismus künstlerisch darstellt, vollbringt sie eine wissenschaftliche Leistung. Oder auch umgekehrt, indem sie sich das Wissen um diese Zusammenhänge erwirbt, schafft sie sich eine gesicherte Grundlage für den künstlerischen Ausdruck. Wenn die besten Künstler der älteren Kulturen bisweilen, wie wir sahen, aus persönlicher Genialität und in glücklichem Treffen die menschliche Gestalt künstlerisch gemeistert haben, so haben sie uns doch nie vergessen machen, erstlich daß ein Rest von unverarbeitetem Stofflichem in ihrer Leistung blieb und zweitens daß die Lösung des Problems nur für diesen einen Fall gültig war. Zwar ist eine höchste künstlerische Wirkung möglich ohne vollkommene sachliche Richtigkeit, indem die geschlossene Formenanschauung eines starken künstlerischen Gehirns sich selbst an die Stelle der natürlichen Formen setzt und durch ihre Intensität sich uns aufzwingt. Aber derartiges bleibt in der Regel persönliche Leistung und ohne Nachfolge. Darum sind Werke wie der Dorfschulze und die Gudeas vereinzelt und darum sind die Leistungen innerhalb der altkretischen Kunst so ungleich. Das Große in ihnen, die unmittelbare Anschauung, ist persönliches Gut und läßt sich nicht vererben! Vererben aber läßt sich außer den rein äußeren Praktiken das Wissen von der Form als Grundlage der höheren künstlerischen Leistung. Weil die Griechen nicht bei einem oberflächlichen Wissen stehen geblieben sind, sondern es von Generation zu Generation erweitert und vertieft haben, darum gelangt ihre Kunst zu dieser unaufhaltsamen und sicheren Entwicklung und zu einer nie wieder erreichten Höhe der Durchschnittsleistung. Im sechsten Jahrhundert wird für den menschlichen Körper die Hauptarbeit getan. Und lange bevor der Intellekt, die Wissenschaft, die Ärzte den menschlichen Leib zu zergliedern begannen, hatten die Künstler sein tiefstes Wesen verstanden und klargelegt.

Dem Wissensdrange der Künstler kam das Körpergefühl der ganzen Rasse entgegen. Oder vielleicht weil dieses Körpergefühl so stark war, wurden die Künstler zu so ernsthafter Erforschung der menschlichen Gestalt gedrängt. Jedenfalls haben Psychologisches und Künstlerisches sich unaufhörlich gegenseitig befruchtet und wir haben durch den ganzen Entwicklungsgang der griechischen Kunst hindurch das wundervolle Schauspiel, daß das Empfinden des ganzen Volkes eins ist mit den höchsten Zielen der Kunst. Wie selten ist das später der Fall, wie oft wenden sich die Künstler nur an die wenigen Vorgeschrittenen oder sind gar Einsame in ihrer Zeit.

Es ist oft geschildert worden, wie die gymnasti-

sche Erziehung der griechischen Jugend die unerschöpfliche Quelle der Anregung für die Kunst war und es braucht hier nicht mit Worten gesagt zu werden, was die Tafeln dieses Werkes besser lehren. Aber es muß auf eine Tatsache eingegangen werden, die gewöhnlich als eine gegebene hingenommen wird und doch dringend der Erklärung bedarf: daß die Griechen das einzige Kulturvolk sind, das die völlige Nacktheit nicht als etwas Schimpfliches und Erniedrigendes ansieht, sondern im Gegenteil als das Edelste und Vornehmste. Man überlege, daß man in archaischer Zeit Statuen nackter Männer auf die Gräber stellt, daß ein Dichter wie Anakreon, Herrscher wie Alexander und seine Nachfolger, und dann in der hellenistischen Zeit auch gewöhnliche Privatleute sich vollständig nackt darstellen lassen. Die gewöhnliche Auffassung, daß dies eine spielende Nachahmung der mythischen Zeiten, eine „heroische" Nacktheit sei, ist keineswegs zutreffend. Denn grade die homerische Welt kennt die völlige Nacktheit nicht. Auch daß der Brauch von den Athletenbildern her übertragen sei, ist eine unzureichende Erklärung. Er kann nur ganz aus der Tiefe des persönlichen und rassemäßigen Empfindens verstanden werden.

Die griechische Nacktheit ist keine naive und ursprüngliche, sondern ist im Gegensatz zu älterem Brauche eingeführt und von den Griechen als ein Adelstitel gegenüber den Barbaren empfunden worden. Die Chronik der Sieger von Olympia berichtet, daß im Jahre 720 v. Chr., in der 15. Olympiade, der Läufer Orsippos von Megara aus Zufall oder um leichter zu laufen, den Lendenschurz fallen ließ, daß seine Mitkämpfer sogleich dasselbe taten und daß von da an die völlige Nacktheit bei den Wettkämpfen Vorschrift wurde. Auch in der Palästra bei den täglichen Übungen waren die jungen Leute nackt, und so selbstverständlich war dies den Griechen, daß das Wort für Körperübung, γυμνάζειν, wörtlich nichts anderes heißt als „nackt sein". So ist die Gewöhnung an den Anblick des Nackten aus einem vernünftigen und praktischen Zwecke entstanden. Aber weit entfernt, daß dies zu allgemeiner sinnlicher Ausschweifung oder Überreizung geführt hätte, haben die Griechen vielmehr einen höchsten ethischen Wert darin gefunden. Der klassische Zeuge dafür ist Platon, dem niemand Neigung zu Frivolität wird vorzuwerfen wagen. In seinem Idealstaat will er auch für die Frauen jeden Alters die nackten Leibesübungen eingeführt wissen und betont im voraus den Spöttern gegenüber, daß, wenn jemandem dabei etwas lächerlich erscheinen sollte, ein Vernünftiges in Wahrheit niemals lächerlich sein könne. Am ausführlichsten schildert das Ethos der Nacktheit, wie es die Griechen den Barbaren gegenüber auffaßten, der sonst so spottreiche Lukian. Im Dialog, der nach dem Skythen Anacharsis benannt ist, besucht dieser mit einem griechischen Gastfreund die Palästra und verwundert sich aufs äußerste, wie die Knaben und Männer sich den nackten Körper mit Öl und Sand beschmieren, dann mit den Fäusten aufeinander losgehen, sich gegenseitig zu Boden werfen und alle möglichen närrischen und ganz zwecklosen Anstrengungen machen. Der Grieche aber erwidert: So wird in ihrem Leibe die Spreu vom Weizen gesondert; alles Überflüssige und Schwere wird durch Schweiß und Anstrengung herausgetrieben, bis die Körper weder zu fett noch zu mager sind, sondern „auf das richtige Maß umschrieben", ἐς τὸ σύμμετρον περιγεγραμμένοι. Daraus entsteht nach Aristoteles (Politik VIII 1 fg.) Männlichkeit und Tüchtigkeit, ἀνδρία und ἀρετή. In Xenophons Anabasis läßt Kyros, als er sein kleines Griechenheer zum Kampfe gegen den Großkönig entflammen will, ein paar gefangene persische Krieger entkleiden und wie die Griechen diese weißen „im Schatten gewachsenen" Körper mit den eigenen von der Sonne braunrot gebrannten vergleichen, da haben sie Mut auch gegen eine Übermacht solcher „Weiber" zu kämpfen. Wenn hier vorwiegend der Nutzen, die Kraft, die Gesundheit betont wird, so tritt uns die höchste ethische Wertung in der Lehre entgegen, die wiederum im Anacharsis des Lukian dem griechischen Jüngling gegeben wird: Mache deinen Leib durch Übung so vollkommen und so schön, daß du ihn vor der ganzen olympischen Festversammlung mit Stolz und Freude zeigen kannst!

Hat es je ein großartigeres, vornehmeres, gesunderes Körpergefühl gegeben? Es kommt ganz aus den geheimnisvollsten Tiefen der Rasseempfindung und steht völlig ebenbürtig neben jedem anderen sittlichen oder geistigen Ideal, das je irgend ein Volk sich gemacht hat. Aber es ist nicht etwa ein ausschließendes, einseitiges Lebensziel, sondern es ist nur ein Teil des gesamten griechischen Lebensideals, das die geistige und ethische Entwicklung so gut wie die körperliche in sich begreift. Die letzte Quelle aber aller dieser Ideale ist die Empfindung des Ich, des Einzelwesens als einer lebendigen Einheit, die aus elementarer Kraft nach Vollkommenheit aller ihrer Eigenschaften drängt. Diese Vollkommenheit aber kann nur gemessen und erkannt werden durch Vergleichung

mit anderen. Darum wird dem Griechen alles zum Wettkampf, zum Agon, und nicht nur die Athleten und Palästriten messen sich aneinander, auch die Tänzer, die Sänger, die Dichter, ja die Herolde und die Trompeter, und in Athen gab es sogar einen Agon der Greisenschönheit.

Zwei Sprüche standen am Eingang zum Tempel des delphischen Apollon, des ernstesten und ethischsten aller griechischen Götter: γνῶθι σαυτόν und μηδὲν ἀγάν, Erkenne dich selbst und Halte Maß. Sie bringen wie in einen Brennpunkt zusammen, was tatsächlich der tiefste Sinn und die stärkste Kraft des griechischen Lebens gewesen ist. Erkenne dein Ich, übe, leite und bilde es. Und tue in nichts zu viel, sondern suche das Maß, das deine innerste Natur und die in deinem Wesen beschlossenen Notwendigkeiten dir vorschreiben. Sei ein Mensch!

Im Leben ist dieses Ideal gewiß nicht überall und immer von den Griechen erfüllt worden. Das ist das Schicksal jedes Ideals. Aber in ihrer Kunst haben sie es in tausendfältiger Brechung und Mannigfaltigkeit hingestellt und durch diese Kunst sind und bleiben sie die ewig jungen Lehrer des reinen und gesunden Menschentums.

Nur bei der griechischen Kunst kann man ein Verfahren einschlagen wie dieses: die etwa zweihundert besten statuarischen Werke anzuordnen nicht nach dem Gegenstand der Darstellung, nicht nach der zeitlichen Zusammengehörigkeit, sondern ausschließlich nach dem künstlerischen Motiv. Wohl gehen auch in der neueren Kunst gelegentlich Ideen und Motive von Hand zu Hand, aber es ist die Ausnahme. Die neuere Kunstgeschichte merkt es fast mit einem Anflug von Tadel an, wenn Michelangelo im Jüngsten Gericht einige Gestalten des Signorelli benutzt hat, und in neuerer Zeit haben wir Fälle erlebt, wo sich Künstler auf diese Weise „bestohlen“ gefühlt haben. Der neuere Künstler seit der Renaissance steht grundsätzlich auf einem anderen Standpunkt als der antike. Er will wohl die Kunstmittel von seinen Vorgängern erlernen, aber er will nichts schon Gemachtes wiederholen, alles soll neu aus seinem Geiste entspringen und die „Originalität“ ist ihm oft wichtiger als die Güte. Daß dennoch geprägte Formen eine unwiderstehliche Macht haben, lehrt jede Seite der Kunstgeschichte.

Wenn der griechische Künstler trotz des ungeheuren Individualismus der Rasse als Schaffender so viel weniger individualistisch gesinnt ist, so beruht das auf zwei Ursachen. Erstlich sind die Aufgaben, die ihm gestellt werden, sehr viel gleichmäßiger und treten in größeren Massen auf, — immer wieder wird ein Bild des und des Gottes, ein Weihrelief für ihn, ein Grabrelief mit einem stehenden Mann, einer sitzenden Frau bestellt. Nur etwa in den Bauhütten der gotischen Kathedralen findet sich eine ähnliche Gleichmäßigkeit und Massenhaftigkeit der Aufgaben wieder. Zweitens aber hat der griechische Künstler, ganz wieder wie die Steinmetzen jener Bauhütten, sich nicht als einen Schöpfer gefühlt, der Offenbarungen zu geben hat, sondern wie ein Handwerker, der eine tüchtige Arbeit tun will. Als Handwerker, als Banausen hat ihn das Altertum stets betrachtet, selbst noch im 2. Jahrhundert nach Chr. zur Zeit des Lukian, der, obwohl er selbst ein ganz auf moderne Art feinfühliger Kunstfreund ist, doch in der Erzählung seines Lebens berichtet, daß er den Beruf des Bildhauers, zu dem er bestimmt war, als niedrig und mißachtet verschmäht habe. Es sind die Ausnahmen, wenn Phidias ein naher persönlicher Freund des leitenden Staatsmannes wird oder wenn Praxiteles und Apelles in fürstlichem Reichtum leben.

Im Grunde will jeder griechische Künstler dasselbe machen wie seine Vorgänger — nur besser und auf seine Art. Denn freilich ist der persönliche Ehrgeiz nichts weniger als ausgeschlossen und auch hier gibt es Wettkämpfe, teils rein praktische Konkurrenzen für die Erlangung des Auftrags, teils Wettstreit um den Ruhm wie in den allerdings halb anekdotischen Geschichten von den ephesischen Amazonen, den Schülern des Phidias und anderen. Aber wie grade die Amazonen zeigen (vgl. unten), handelt es sich dabei nur um Variationen eines bestimmten Motivs, nicht im geringsten um „Originalität“ der Erfindung.

Es ist die ungeheure Sparsamkeit, die eine der Grundlagen für die Größe der griechischen Kunst ausmacht. Ein einmal geglücktes Motiv wird sogleich wiederholt, selbst von der konkurrierenden Kunstschule (vgl. Taf. 51). Und es wird durch Generationen hindurch fortgepflanzt, abgewandelt, durchgearbeitet, bis es zu seinem stärksten Ausdruck, zu allen Möglichkeiten der Entwicklung gebracht oder bis schließlich seine Kraft erschöpft ist. Mancher glänzende künstlerische Einfall hat keine Möglichkeit der Entwicklung gehabt, wie der Diskobol des Myron,

der so reif und fertig ist, daß nie wieder sich ein Künstler daran gewagt hat, wogegen der Marsyas desselben Künstlers in Um- und Abwandlungen bis zu einer hellenistischen Aktäonstatue fortlebt. Vor allem aber sind es die einfachen und ruhigen Motive, das schlichte Dastehen, das Sitzen, Liegen, Knieen, die eine jahrhundertelange Geschichte haben. Und hier kommt das Neue so vorsichtig und schrittweise, so halb verstohlen, daß man ohne jeden äußeren historischen Anhaltspunkt, rein aus der Geschichte der Formen heraus, die Abfolge dieser Phänomene finden kann. Für den wissenschaftlichen Aufbau der griechischen Kunstgeschichte ist das ein ungeheures Glück. Denn die Statuen, von denen durch äußere Zeugnisse uns Künstlername und Zeit bekannt sind, sind fast in eines Atems Länge zu nennen und alles übrige muß sich zwischen diese wenigen festen Punkte einreihen. Im ganzen betrachtet haben wir einen mit innerer Notwendigkeit dahinrauschenden Strom und können kaum erkennen, wo die neuen Wasser zuströmen, die sein Bett verbreitern und seinen Spiegel verändern. Mit anderen Worten: den Anteil des einzelnen Künstlers an der Entwicklung zu bestimmen ist die schwierigste und umstrittenste, aber allerdings auch reizvollste Aufgabe der Forschung. Denn den schaffenden Menschen und die Genialität des Einzelnen aus dem großen Schauspiel herauszufühlen, ist grade für den modernen Menschen, der noch weit individualistischer empfindet als der Grieche, ein höchstes Ziel und Bedürfnis. Aber wir dürfen uns nicht darüber täuschen, daß die Mittel zur Lösung dieser Aufgabe einstweilen sehr unzureichend sind und daß bei jedem Schritt auf diesem Wege das subjektive Urteil die Lücken füllen muß.

Ein Umstand, der die Aufgabe erschwert, muß zum voraus besprochen werden. Die Mehrzahl der erhaltenen Statuen, aus denen wir die persönliche Art der großen Künstler und den allgemeinen Gang der Kunstgeschichte uns klar machen können, sind nicht Werke, die unmittelbar aus der Meisterhand gekommen sind, sondern Kopien späterer Zeiten. Zu den erhaltenen Originalwerken andrerseits fehlen uns fast überall die Namen, und der Fälle, wo wir bezeugte eigenhändige Werke berühmter Meister besitzen, sind verschwindend wenig. Wenn wir somit die Entwicklung der Kunstgeschichte zu einem großen Teile aus dem gebrochenen und verblaßten Spiegelbild der Kopien herauslesen müssen, so ist die Vorfrage, wann, nach welchem Verfahren und nach welcher Auswahl diese Nachbildungen entstanden sind. Die Frage ist leichter gestellt als beantwortet, denn sie ist noch niemals in dem großen Zusammenhang untersucht worden, wie es nötig wäre, sondern man hat sich mit Antworten von Fall zu Fall begnügt. Klar ist, daß das Nachbilden berühmter älterer Werke aus kunstgeschichtlichem Interesse bereits in der hellenistischen Zeit beginnt. Die Herrscher von Pergamon insbesondere, an deren Hofe kunstgeschichtliche Studien ganz in unserem Sinne betrieben wurden, liessen Kopien berühmter Meisterwerke anfertigen. Aber die in der Bibliothek von Pergamon erhaltene Nachbildung der Athena Parthenos des Phidias ist nur eine geniale Skizze in hellenistischem Kunstgefühl, nicht eine tatsächliche Kopie. Und gradeso verhält es sich mit der Mehrzahl der anderen auf griechischem Boden gefundenen Repliken bekannter Werke. Das eigene Stilempfinden der Zeit schlägt überall durch. Anders verfuhr man in Rom. Hier sind von den großen Encyklopädisten die Ergebnisse der griechischen kunstgeschichtlichen Forschung gesammelt worden — in Plinius vierzigbändiger „Naturgeschichte“ handeln zwei Abschnitte von den Künstlern in Marmor und denen in Bronze — und es steht außer Zweifel, daß gebildete Römer sich von den „nobilia opera in toto orbe“ Wiederholungen machen ließen, von denen sie größte Stiltreue verlangten. Besonders in augusteischer Zeit scheinen solche „guten“ Kopien entstanden zu sein. Eine zweite Blüte des Kopistentums erkennt man in der Zeit des griechenfreundlichen Hadrian. Daneben aber sind massenhafte Nachbildungen griechischer Werke zu rein dekorativen Zwecken entstanden, zum Schmuck der Paläste und Parks, der Märkte und Bäder, bei denen es nicht auf Genauigkeit, sondern nur auf die allgemeine Wirkung ankam. Auch werden die Kopisten dieser Art nur selten das Original selbst oder einen Abguß vor Augen gehabt haben, sondern sie schufen Kopien von Kopien, und so geht das Individuelle, die persönliche Handschrift des Meisters natürlich mehr und mehr verloren. Um diese Kopien jede auf ihre Stellung zum Original und somit auf ihren Wert für die Kunstgeschichte zu beurteilen, bedarf es eines besonders geschulten Blicks und großen künstlerischen Feingefühls und es begreift sich, daß die Urteile der Forscher vielfach weit auseinander gehen. Wenn trotzdem über die allgemeine Entwicklung der griechischen Kunst und den persönlichen Anteil der großen Künstler in den Hauptsachen eine ziemliche Übereinstimmung besteht, so ist dies eben in ihrem schon geschilderten vorsichtigen und systematischen Werdegang begründet.

DER STEHENDE MANN.

Nirgends läßt sich dies wundervolle Phänomen einer ungestörten, innerlich notwendigen künstlerischen Entwicklung deutlicher erkennen und beschreiben als an dem Problem des nackten stehenden Mannes. Es war die häufigste Aufgabe, die gestellt wurde. Oder auch umgekehrt: die Kunst bot für eine ganze Menge von Bedürfnissen immer wieder diese eine Lösung an. Das ist besonders in der archaischen Zeit der Fall, wo man Götter- und Heroenbild, Siegerstatue, Weihgeschenk, Grabmal mit Vorliebe in diese Form brachte. Aber auch jede der andern großen Epochen, in die wir den lebendigen Fluß der Entwicklung zu zerlegen gezwungen sind, trägt das ihre zur Förderung dieses Problems bei und an der Geschichte dieser einen künstlerischen Idee können wir zugleich den geschichtlichen Rahmen für alle übrigen Motive geben, die wir zu betrachten haben.

Die archaische Zeit, vom Ende des siebenten Jahrhunderts bis etwa 480 v. Chr. reichend, ist die eigentliche Schul- und Lernzeit. Die Formensprache dieser Epoche, die wir als altertümlich, steif, hölzern empfinden, ist nichts weiter als die Zurückführung der Naturformen auf einen vereinfachten, abgekürzten, oft auch noch unverstandenen Ausdruck des tatsächlich Gesehenen und Vorhandenen. Jede primitive Kunst nimmt solche Vereinfachungen vor. Was aber der griechischen den Vorrang gibt, sind zwei grundlegende Eigenschaften: das von Anbeginn richtige Erfassen der Proportionen und der Sinn für das Wesentliche im Mechanismus des menschlichen Körpers. Um die unaufhörlich sich verschiebenden Formen dieses Mechanismus erfassen zu können, wird ein Rahmen geschaffen, der, gleich zu Beginn richtig getroffen, allmählich mit immer reicherer und richtigerer Form erfüllt wird. Der Körper wird in eine Ruhestellung gebracht, in der alle seine Glieder gleichmäßig gespannt sind, also in der mittleren Lage zwischen völliger Entspannung und zweckerfüllter Anspannung der Muskeln (Taf. 37). Das eine Bein, fast durchweg das linke, wird um einen kleinen Schritt vorwärts gesetzt, so zwar daß sich beide Kniee durchdrücken und die Last des Körpers gleichmäßig tragen. Der Rumpf steht in Vorderansicht, der Kopf gradeaus, die Arme gesenkt zu beiden Seiten, auch sie in einem mittleren Maße von Anspannung. Die Haltung ähnelt der der ägyptischen Gestalten und man pflegt anzunehmen, daß die Griechen sie von dort übernommen hätten. Es ist auch wohl denkbar, daß wandernde griechische Künstler ägyptische Statuen gesehen haben und daß kleine ägyptische Fayencefigürchen u. dgl. nach Griechenland gebracht worden sind. Aber das Schema ist so einfach, ergibt sich gewissermaßen so von selbst, daß es eben so gut von den Griechen aus sich heraus gefunden sein kann. Ein tatsächlicher andauernder Einfluß der ägyptischen Kunst auf die griechische ist nicht nachweisbar, denn sowohl im eigentlichen Standmotiv wie in der Durchführung alles einzelnen sind die Griechen von Anfang an selbständig. Die ägyptischen Gestalten schreiten mit weit auseinandergesetzten Beinen, die griechischen stehen in „versammelter“ Stellung, um einen militärischen Ausdruck zu gebrauchen. Im Anatomischen hat der Grieche von vorne herein das Gefühl für den Zweckinhalt der Form, für Knöchel, Gelenke und alle bewegungswichtigen Elemente, während der Ägypter sich mit der oberflächlichen Außenseite begnügt. Selbst wenn also das ägyptische Schema in den ersten Anfängen für die Griechen einen Anstoß gegeben haben sollte, so ist diese Anregung sofort völlig verarbeitet worden, ähnlich wie die Griechen die wichtigsten Lautzeichen des Alphabets zwar den phönikischen nachgeahmt, aber sie sogleich mit einem anderen Leben erfüllt haben. Was jedoch den Griechen vor allem von dem Ägypter unterscheidet, das ist das sofortige Hinausdrängen über die erste Lösung. Schritt vor Schritt wird der erste Wurf verbessert, der Zusammenhang klarer herausgeholt, die Einzelform reiner und richtiger umschrieben. Wir besitzen von über hundert ganz gleichartigen archaischen Statuen die Reste und sie müssen einst nach tausenden gezählt haben, nicht zu gedenken der unzähligen kleinen Bronzefiguren von gleichem Typus. So ward bis gegen den Anfang des 5. Jahrhunderts die erste Aufgabe gelöst: das alte Schema in eine Gestalt von Fleisch und Blut, von Lebendigkeit und Naturtreue umzuwandeln. Die nächste war, den Körper aus der Starrheit der archaischen Haltung zu befreien.

Eine Übergangszeit, der sogenannte strenge Stil, der begrenzt ist etwa durch die Jahre 480 bis 460 v. Chr., bringt diese Erlösung, und zwar durch einen jener glücklichen Einfälle, die, wenn sie den Rückschauenden lange vorbereitet und fast selbstverständlich erscheinen, für die Mitlebenden doch eine Offenbarung, einen genialen Ruck nach vorwärts bedeuten. Die Stellung auf beiden gleich belasteten Füßen ist eine gezwungene, niemand stellt sich von selbst so, es ist eine Schul- oder Rekrutenhaltung. Beim natürlichen Dastehen pflegt man sich mehr auf

das eine oder das andere Bein hinüberzuneigen und die eine Fußsohle vom Boden zu lockern. Mit dieser Beobachtung — wir wissen den Namen des Künstlers nicht, der sie zuerst gemacht — war der Gegensatz von „Standbein“ und „Spielbein“ gefunden, der von nun an die Entwicklung beherrscht. Zunächst tritt er noch zaghaft auf. Die Künstler des strengen Stils (Tafel 39 bis 43) arbeiten zwar die Beine selbst aufs sorgfältigste durch, sie beobachten die durch die Entlastung entstehende tiefere Stellung des Knies, die leichte Senkung der Hüfte, die Verschiebung der Glutäen, aber sie wagen noch nicht die Folgerungen für den Rumpf und für die Schultern zu ziehen, sondern lassen diese in den alten herben rechteckigen Umrissen.

Mit einem letzten Schritt zur Befreiung leitet sich die Blütezeit des fünften Jahrhunderts v. Chr. ein (460—400 v. Chr.). Auch der Rumpf wird jetzt ergriffen von der Bewegung, die am entlasteten Fuß ihren Ausgang nimmt und in der Verschiebung der linken gegen die rechte Körperhälfte sich wie eine Welle fortpflanzt bis an die Schultern, um auszuklingen in einer Wendung, Biegung oder Neigung des Hauptes. Ruhig und doch bewegt stehen nun die Gestalten da (Tafel 44 fg.), freie Geschöpfe einer Kunst, die eins geworden ist mit der Natur, freie Menschen, die mit gesammelter Kraft in sich selber ruhen. Das Spiel der Arme trägt dazu bei, diese „Bewegung in der Ruhe“ zu verstärken. Göttern werden ihre Abzeichen gegeben, die Jünglinge bekommen palästrisches Geräte, das sie handhaben, oder sie schmücken sich mit einem Symbol des Sieges, Motive, die sachlich nicht bedeutend sind und es nicht sein wollen. Denn nicht in dem was geschieht, liegt der Sinn des Ganzen, sondern in dem was ist: in der Stellung des blühenden Leibes, im Rhythmus der Glieder, in der Schönheit. Hier zuerst dürfen wir das Wort aussprechen. Das Werden und Wesen dieser Schönheit zu verstehen, wird bei der Einzelbetrachtung versucht werden.

Das vierte Jahrhundert bedeutet die zweite grosse Blütezeit. Dies Zeitalter ist weicher und sanfter gesinnt, als das kriegerische fünfte Jahrhundert. Man kann es fast das Jahrhundert der Frau nennen. Lyrische Stimmung, Grazie und Anmut beherrschen die Kunst und selbst die kräftigen Jünglingsgestalten haben weichere Körper, schwellendere Glieder, lässigere Haltung. Das ist wieder ein zugleich psychologisches und künstlerisches Moment. Wenn man im 5. Jahrhundert vor allem den knochigen Bau, den straffen Muskel, die prall gespannte fettlose Haut des athletischen Körpers beobachtete und das alles mit fest umrissenen Formen wiedergab, so sieht man jetzt die sanfteren Rundungen eines wohlgenährten Körpers, die feinen Übergänge, mit denen eine fettreiche Haut zwischen den Muskelgruppen vermittelt, den ganzen Reiz eines „blühenden“ Fleisches. Aber man entdeckt auch, daß die Umrisse des Körpers noch zartere Linien, noch wohllautendere Rhythmen hergeben, wenn er sich biegt und dehnt, und so greift man — wieder mit einer jener genialen Selbstverständlichkeiten — zu einer Bereicherung des alten Rahmens der Standfigur: man lehnt den Körper an eine äußere Stütze an. Dabei bleibt die einfache Frontstellung des Körpers gewahrt. Aber die Gesamterscheinung ist weicher, süßer, schmelzender geworden.

Doch noch das 4. Jahrhundert erlebt ein Gegenspiel in der Stimmung und zugleich eine grundstürzende künstlerische Neuerung. Hier müssen wir einen Namen nennen, Lysippos von Sikyon, den „Hofbildhauer“ Alexanders des Großen. Es ist einer der größten Glücksfälle, daß wir seinen Schaber in einer guten Kopie besitzen (Tafel 62). Denn diese Statue ist der Wendepunkt zu einem neuen plastischen Ideal. Sie will nicht mehr allein von vorne betrachtet, nicht als „Relief“ gesehen werden wie alle älteren Standfiguren, sondern ihre Linien und Formen locken nach rechts und nach links, und man fühlt, daß eine allerletzte künstlerische Fessel gefallen ist. Und dieser Jüngling selbst, obwohl er so ruhig dazustehen scheint, ist doch von einer geheimen inneren Beweglichkeit erfüllt. Wir meinen, er müsse sich nun gleich um seine Axe drehen. So ist im Laufe der Entwicklung immer klarer die Aufgabe begriffen und erfüllt worden: in das ruhige Standbild den höchsten Ausdruck von Bewegungsfähigkeit zu legen.

Die hellenistische Epoche, die Zeit der Nachfolger Alexanders des Großen (etwa 300—50 v. Chr.), tut den letzten Schritt, indem sie nicht nur die Möglichkeit dazu, sondern die Bewegung selber darstellt. Der Körper der Satyrs, der ruhig aufrecht stehend sich um seine eigene Axe schraubt, sodaß die Brust gegen die Füsse um einen rechten Winkel verschoben ist (Tafel 66), bedeutet den Schlußpunkt der Entwicklung und die letzte Möglichkeit innerhalb der Idee der ruhigen Standfigur. Fünf Jahrhunderte haben an dieser Idee gearbeitet, zahllose geglückte Lösungen sind in jeder Epoche gefunden worden und haben friedlich neben den anderen weitergelebt. Aber immer

wieder wird der Faden weiter gesponnen, immer wieder taucht eine neue Möglichkeit auf, bis auch das allerletzte aus dem künstlerischen Grundgedanken herausgeholt ist.

Wie ein großer vorbedachter Lehrgang ist dieser Weg vom Apoll von Tenea bis zum Satyr Borghese. Für die Schaffenden war es ein Weg von einer vereinfachten und gebundenen Formenwelt zu einer immer naturtreuer, immer lebendiger, immer mannigfaltiger werdenden. Für die Genießenden aber ist es die Offenbarung dessen, was der menschliche Körper denn eigentlich ist. Niemand zuvor hatte ihn so geschaut, wie ihn von nun an alle Welt sah. Das ist die weltgeschichtliche Tat der griechischen Kunst. —

Das Ideal aber, das die griechische Kunst aufstellt, ist keineswegs ein völlig gleichförmiges. So wenig das griechische Volk der klassischen Zeit die Urform einer ungemischten Rasse ist, so wenig ist jenes Volk von Statuen auf einen einzigen Körpertypus hin gestaltet. Wir finden da Kurzschädel und Langschädel, untersetzte und langbeinige Gestalten, gestreckte und „quadratische", flache und runde Rumpfbildung, feingliedrigen und grobknochigen Bau, volle und hagere Muskeln. Alles was an Verschiedenheiten in der Rasse steckt, hat die Kunst herausgeholt, aber nicht um naturalistische Nuancen zu suchen, sondern immer mit der Absicht auf die typische Form.

Es ist für die verschiedenen Künstler und Kunstschulen nicht ohne Bedeutung, welche Körpertypen sie bevorzugen. Wir sehen, wie im 5. Jahrhundert die Attiker vorwiegend Rundschädel und runde Rumpf- und Gliederbildung wählen, die Peloponnesier ausgesprochene Langschädel und untersetzten flächigen Körperbau, wie später Lysipp langbeinige Gestalten mit kurzem, rundem Rumpfe und kleinem Kopfe liebt und wie dazwischen eine Fülle von Zwischenstufen liegen. Niemals aber haben wir dabei das Gefühl des Zufälligen oder Willkürlichen, sondern immer erscheint die Gestalt wie ein Typus, wie ein notwendiges Ganze, in dem die Bildung jedes kleinsten Teiles abhängig und in Übereinstimmung ist mit allen übrigen Teilen. Der Körper wirkt mit der überzeugenden Sicherheit eines mathematischen Exempels und wir wissen ja tatsächlich, daß viele griechische Künstler die Grundlagen der Körperschönheit durch zahlenmäßige Rechnung festzulegen versucht haben. Die neuere Wissenschaft hat ihnen hierin noch nicht zu folgen vermocht und für die Empfindung der Schönheit ist zweifellos die Kenntnis dieser Gesetze nicht erforderlich, ja eher hinderlich. Genug daß alle diese Varianten der Körperschönheit, die die Griechen gefunden, ihre zwingende Kraft heute so gut auf alle Empfindenden ausüben wie da sie aus der Hand ihrer Meister hervorgingen, ja daß sie den Spätgeborenen das zeigen, was die Wirklichkeit selten oder niemals bietet: jede einzelne Anlage des menschlichen Organismus ungestört und im Gleichgewicht entwickelt mit jeder andern. Schönheit entsteht, wenn der Wille der Natur rein erfüllt ist. Auch in Griechenland wird das kaum je am einzelnen Körper ganz der Fall gewesen sein. Die Künstler aber haben die Gedanken der Natur zu Ende gedacht.

ARCHAISCHE ZEIT.

Etwa 600—480 v. Chr.

Tafel 37. Links: Apollon von Volomandra in Attika. Gefunden 1900 auf einem ländlichen Begräbnisplatz. Parischer Marmor. Höhe 1,79 m. Athen, Nationalmuseum. — **Rechts: Apollon von Tenea.** Parischer Marmor. Höhe 1,53 m. Seit 1854 in der Glyptothek König Ludwigs I. zu München.

Die Statuen, zwei der besten Vertreter des geschilderten archaischen Typus (Sp. 75), gehören in die 1. Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr. Sie zeigen das Schema mit gleicher Härte der Umrisse, aber in verschiedener Art der Ausführung. Der Apoll von Tenea, nach Fundort und Charakter ein Werk der peloponnesischen Kunst, behält auch neben mehreren bedeutenden neugefundenen Statuen gleicher Art den ersten Platz durch die Straffheit und Energie der Einzelformen. Ganz vortrefflich sind die Füße mit den dünnen langen Zehen, die feinen stark heraustretenden Knöchel, die leicht geschwungenen Unterschenkel mit der charakteristischen leichten Krümmung des Schienbeins und den scharf abgesetzten Wadenmuskeln. Hier ist außer einer gewissen Härte der Begrenzung kaum ein ernstlicher Verstoß gegen die Natur, wie auch nicht in den gut verstandenen Armen. Am Knie hat der Künstler trefflich beobachtet, daß die Kniescheibe als ein besonderes Knochenstück zwischen sehnige Bänder eingespannt ist, und er hat sie mit allen Mitteln herauszuheben versucht. Aber das Bild entspricht nur annähernd der Natur. Und dennoch ist grade die Ausdruckskraft dieser Teile für den Eindruck der zähen Spannkraft in der ganzen Gestalt von entscheidender Bedeutung. Die Oberschenkel sind in den Massen gut angelegt, jedoch nicht weit durchgeführt. Beim Rumpf aber versagt die Gestaltungskraft. Das Ansetzen der Oberschenkel ist ganz unklar, ein Bauch ist kaum vorhanden, fast als wolle der

Künstler diesem noch nicht bewältigten Problem aus dem Wege gehen, der Nabel ist flach wie ein Knopfloch, der Brustkorb ist nichts als ein rundlicher Stumpf ohne Gliederung, flau und unverstanden sind die Brustmuskeln. Und dennoch hat das Ganze eine Kraft und Energie, auch in der Rückenansicht (Abb. 10), die durch den Vergleich mit den ägyptischen Statuen noch fühlbarer wird. Dort waren zwar die Weichteile des Rumpfes oft zweifellos viel besser gegeben, aber den Gliedern fehlte alle Spannkraft und Biegsamkeit. Der Grieche aber sieht sogleich, wo eigentlich das Wesentliche in dieser Bewegungsmaschine sitzt. Es sind die Gelenke und die Knöchel. Indem er diese faßt, hat er das Leben, und kann den Rest, die bessere Durchbildung des Rumpfes, getrost seinen Nachfolgern überlassen.

Abb. 10. Apollon von Tenea. (Taf. 37.)

Das attische Werk Tafel 37 links ist in den Proportionen wie in der Ausführung wesentlich anders. Es hat höhere Beine, kürzeren Rumpf, hochstehende Schultern, einen kleinen Kopf. Die Kniee und Waden sind weicher, mit flüssigeren Übergängen. Die Köpfe zeigen die Gegensätze noch deutlicher. Am Tenea-Apoll drängt sich das harte Knochengerüst vor, alles ist wie mit mathematischer Schärfe und Klarheit umschrieben. Der Apoll von Volomandra hat ein volleres fleischigeres Gesicht und das starre Lächeln des Mundes bekommt schon einen Anflug von attischer Grazie. Es sind Unterschiede, die uns im 5. Jahrhundert noch stärker begegnen werden: der formenstrenge mathematisch klare Peloponnesier und der leichtblütigere liebenswürdige Attiker.

Die Benennung „Apollines“ für die ganze Reihe dieser Statuen (Sp. 75) ist eingeführt, um eine gemeinsame Bezeichnung zu haben. Denn im einzelnen Falle läßt sich nur aus Fundumständen oder Inschriften ihre Bedeutung erschließen. Ein Koloß auf Delos und einzelne Statuen aus einem Apollonheiligtum auf dem Berge Ptoon sind sicher Apollonbilder. In Delphi hatten die Argiver zwei Statuen dieser Art als Bilder der heroischen Jünglinge Kleobis und Biton aufgestellt, die ihre Mutter, die HeraprieSterin, auf dem Wagen den weiten Weg zum Heraheiligtum gezogen hatten und zur Belohnung von der Gottheit einen sofortigen sanften Tod erhielten. Von unseren beiden Statuen endlich ist die von Volomandra sicher, die von Tenea wahrscheinlich auf einem Grabe gefunden worden. Wir dürfen nicht sagen, „sie stellen den Verstorbenen dar“, denn es sind ja Typen, die je nach dem Orte, an dem sie stehen, dieses oder jenes besagen. Auf dem Grabe sollen sie verkünden: Der hier liegt, war ein Mensch. Kann es etwas Charakteristischeres für die Sinnesart der Griechen geben als die Tatsache, daß man das nackte Bild eines vollkommenen Menschen auf die Gräber setzte?

Tafel 38. Links: Jüngling. Bronzestatuette. Höhe 0,27 m. Weihgeschenk, gefunden auf der athenischen Akropolis. Athen, Akropolismuseum. — **Mitte: Apollon.** Bronzestatuette. Höhe 0,185 m. London, British Museum. — **Rechts: Hermes mit dem Widder.** Bronzestatuette. Höhe 0,25 m. Gefunden im Peloponnes. Boston, Museum of fine arts.

Der Jüngling links hielt stabartige Gegenstände in den Händen, vielleicht Wurflanzen, und ist als das Bild eines siegreichen Palästriten aufzufassen, der mit dieser Weihung Athena seinen Dank abstattet. Der Apollon trägt auf der Rechten ein Rehkalb, die Linke hielt den Bogen. Dieselben Attribute trug das große eherne Kultbild des Apollon Philesios im Tempel des Apollon Didymaios bei Milet, das von dem Künstler Kanachos von Aegina gearbeitet war. Da milesische Münzen eine ähnliche Gestalt zeigen, ist die Statuette wahrscheinlich eine Nachbildung jenes Werkes. Der Hermes endlich ist wieder ein Originalwerk und zwar peloponnesischer Kunst. Er trägt den kurzen gegürteten Leibrock, den Filzhut (Petasos) und Schnürschuhe mit Flügeln. Beide Götter haben langes Haar, das in feierlichen langen Locken nach vorne fällt. In der Linken trägt der Hermes sein Opfertier, einen kleinen Widder, die Rechte hielt wahrscheinlich einen aufwärts gewendeten Heroldsstab (Kerykeion). So wird bei diesen Statuetten

nunmehr durch äußere Kennzeichen die Bedeutung erläutert.

Die drei Statuetten zeigen die Fortentwicklung des alten Typus durch Loslösung der Arme vom Körper und durch bessere Durchbildung des Rumpfes, wie sie etwa bis gegen das Ende des 6. Jahrhunderts vorgeschritten war. Noch hat die Armhaltung etwas Steifes und Eckiges. Im Rumpf sind Brustmuskeln, Rippenkorb und Bauchmuskulatur in der Hauptsache richtig angelegt, doch ist in der Behandlung des Bauches noch die alte Vernachlässigung fühlbar, namentlich bei dem Jüngling. Bemerkenswert sind die Verschiedenheiten in der Proportionierung und Durchführung der drei Statuetten. Der attische Jüngling hat großen Kopf, sehr breite Schultern, mächtigen Brustkorb, langen Rumpf und im Verhältnis kurze Beine; prachtvoll sind die dicken Oberschenkel (Abb. 11). Die Einzelformen sind von fleischiger Fülle und Rundlichkeit. — Der Apollon hat längere Beine, einen schmächtigeren Rumpf, einen sehr kleinen Kopf; er wirkt knapper und schlanker. Obwohl wir in Rechnung ziehen müssen, daß wir kein Original vor uns haben und der Kopist das Vorbild vielleicht eleganter wiedergegeben hat, so paßt doch die ganze Erscheinung gut zu dem, was wir von äginetischer Kunst wissen. Auch die berühmten Giebelfiguren in der Münchener Glyptothek unterscheiden sich vom Attischen durch die größere Knappheit und Schärfe in Form und Proportion. — Der Hermes endlich ist ein treffliches Beispiel altpeloponnesischer Kunst. Da ist wieder die mathematische Klarheit aller Linien: wie der Leibrock durch saubere Horizontale und Senkrechte geteilt wird und die zwei Schleifchen am Gürtel symmetrisch abstehen, um den Winkel zwischen Gürtel und senkrechten Falten zu füllen, wie die Locken auf beiden Seiten genau im gleichen Winkel auseinandergehen, wie die Kniescheibe säuberlich umzirkt ist, wie die Hinterbeine des Widders parallel hängen. Überall ist Ordnung, Sauberkeit, Überlegung, dieselben Eigenschaften, durch die die Kunst von Argos und Sikyon im 5. Jahrhundert ihre großen Erfolge erringt. So geben uns die drei Statuetten schon innerhalb der altertümlichen Gebundenheit die Ahnung des Zukünftigen.

Abb. 11. Jünglingsstatuette. Athen. (Taf. 38.)

Tafel 39 rechts. Poseidon. Unterlebensgroße Bronzestatue. Höhe 1,18. Gefunden bei Liwadhostro an der Nordseite des korinthischen Golfes an der Stelle des alten Kreusis, des Hafens von Plataiai. Die Statue lag im Wasser nahe am Ufer, die Reste der Basis waren in der Nähe. Sie stand also frei am Strande. — Augen und Brustwarzen waren eingesetzt. Am Körper, namentlich an den Beinen, ist vieles modern ergänzt. Athen, Nationalmuseum.

An der Fußplatte steht in böotischem Dialekt eine Weihung an Poseidon (τῶ Ποτειδάονος ἰαρός). Nach anderen Darstellungen zu schließen hielt der Gott in der vorgestreckten Rechten einen Thunfisch, in der erhobenen Linken einen geschwungenen Dreizack.

Wir stehen hier am Ende des Archaismus und müssen das Werk in den Anfang des 5. Jahrhunderts setzen. Im Rumpf ist alles richtig angelegt, die Hüften von natürlicher Breite, Bauchmuskeln, Rippenrand, Brustmuskeln klar angedeutet. Das Schamhaar ist scharf umgrenzt, eine Gewohnheit der jünger archaischen Kunst, die sich noch weit in den strengen Stil hinein fortpflanzt. Das Standmotiv scheint auf den ersten Blick das alte, denn die Füße stehen noch platt aufgesetzt voreinander. Aber das linke Bein ist bereits stärker belastet, das rechte ist leicht geknickt und das Knie drückt sich ein wenig nach vorn. Die Erfindung des Spielbeins bereitet sich vor!

STRENGER STIL.

480—460 v. Chr.

Tafel 39 links. Jüngling als Gerätträger. Bronzestatuette. Höhe 0,19 m. Aus Süditalien (Calabrien). — Boston, Museum of fine arts.

Ein Ansatz auf dem Scheitel beweist, daß die

Abb. 12. Gerätträger. (Tafel 39.)

Abb. 13. Gerätträger. Boston. (Tafel 39.)

Gestalt ein Gerät trug, wohl einen scheibenförmigen Spiegel, der durch ein ornamentales Zwischenstück etwa in Volutenform befestigt war, ähnlich wie bei dem Spiegel von Hermione (vgl. Abschnitt: Unbekleidete Frau). Die rechte Hand könnte an dies Zwischenstück gerührt haben, doch ist wahrscheinlicher daß sie frei erhoben war, wie um zur Sicherheit bereit zu sein. Denn die ganze Haltung drückt auf das Feinste das Balanzieren aus.

Hier ist der große Schritt zur Lösung aus dem Apollonschema auch für die Beine geschehen. Das rechte Bein trägt, das linke ist entspannt und leicht vorgebogen, die linke Hüfte sinkt ein wenig nach abwärts. So ist der Körper Herr seiner Bewegung. Rumpf und Kopf halten sich noch steif, hier müssen sie es schon des Balanzierens wegen. Aber eine leichte Einbiegung in der rechten Seite der Taille und eine schwache Krümmung der Mittellinie des Rumpfes mildern die Steifheit. Allerliebst ist das kecke Einstützen der Hand in die Hüfte, ein im strengen Stil sehr beliebtes Motiv. Hier dient es aufs beste, um die leichte Bewegung zu unterstützen, die der Oberkörper zu machen bereit sein muß, damit die Scheibe nicht fällt. In der Rücken- und Seitenansicht (Abb. 12, 13) ist das elastisch Gespannte, das Bereitsein fast noch lebendiger. In den Umrissen zeigt sich die ganze herbe Natürlichkeit dieser Epoche, die schon frei gestaltet, aber noch nichts von dem Fluß der schönen Linie ahnt. Ein Jahrzehnt später schon hätte man die Eckigkeit des linken Armes nicht mehr ertragen.

Tafel 40. Knabenstatue. Parischer Marmor. Höhe 0,955 m. Athen, Museum auf der Akropolis.

Im Jahre 480 v. Chr. haben die Perser die Tempel und Denkmäler der athenischen Akropolis von Grund aus zerstört. Dieses Unglück ist für die Nachwelt ein Glück gewesen. Denn als beim Wiederaufbau der Tempel die unregelmäßige Fläche der Burg geebnet und die Mauern weiter hinausgerückt wurden, hat man die Trümmer zur Ausgleichung des Bodens benutzt und so sind zahlreiche kostbarste Skulptur- und Architekturreste erhalten geblieben. Zugleich gibt die Auffindung im „Perserschutt“ eine untere Zeitgrenze für ihre Entstehung. Die Knabenstatue auf Tafel 40 ist wohl das Schönste, was diesem Grabe entstiegen ist. Sie kann ihrem Stile nach nicht lange vor der Katastrophe aufgestellt worden sein.

Ein Knabe an der Grenze zum Jünglingsalter. Ein Körper von edelstem Gleichmaß. Die wohlgerundeten Schenkel tragen ihn leicht und frei. Die linke Hüfte, stärker belastet, drängt ein wenig nach außen. Der rechte Oberschenkel, loser im Gelenke

hängend, schiebt sich entlastet vor und die linke Hüfte senkt sich um ein kleines abwärts. Im übrigen aber bleibt der Oberkörper grade und unbewegt (vgl. auch Abb. 14, da die Aufnahme auf Taf. 40 leider nicht die richtige Ansicht, genau von vorne, gibt). In der Rückenansicht (Abb. 15) strammt sich der linke Glutäus, der rechte senkt sich und geht in weicher Abflachung in den Oberschenkel über. Auch die Linie der Taille geht leicht nach rechts abwärts, die Mittellinie des Rückens biegt sich ein wenig durch und an den Schultern entsteht die erste ganz schwache Verschiebung. Der Kopf endlich wendet sich mit einer freien, wie fragenden Wendung ein wenig zur Seite. Das ist die Befreiung aus dem archaischen Schema: Stand- und Spielbein in bewußter Durchführung und der Kopf erlöst von dem starren Gradausblicken. Es ist das erste große Meisterwerk, an dem dieser Gedanke auftritt und man würde gerne den Namen seines Schöpfers wissen. Der Kopf mit der niedrig begrenzten Stirn, den dicken Lippen und dem eigentümlich langen und starken Kinn ist eng verwandt mit dem Kopfe des Tyrannenmörders Harmodios (vgl. später), dessen Künstler Kritios und Nesiotes uns bekannt sind. Doch hat es nur den Wert einer Vermutung, wenn man den Namen Kritios bei diesem Knaben ausspricht.

Ein bedeutender Meister aber muß es gewesen sein, der diesen wundervollen Körper gemeißelt hat. Da ist jede Form aus tiefster künstlerischer Anschauung, aus stärkstem Naturgefühl geschöpft. Wie zurückhaltend und doch klar umzeichnet sieht man unter der samtenen Haut die Schlüsselbeine, die Brustmuskeln, den Rippenrand. Wie fein gewölbt ist die Bauchdecke, wie fleischig das Häutchen über dem Nabel und die Teile um die Scham. Und welche blühende Jugend in dem Ganzen, welche Rhythmik der Glieder, welch vornehme Ruhe in der sicheren und doch bescheidenen Haltung. Es ist wohl das Bild eines jugendlichen Siegers in der Palästra, das zum Dank der Athena geweiht worden ist. Wie muß ein solches Bild die Kameraden angefeuert haben, sich zu üben, um zu werden wie dieser ist.

Abb. 15. Knabe. Athen. (Taf. 40.) Nach dem Abguss.

Tafel 41. Jünglingsstatue, gearbeitet von Stephanos, Schüler des Pasiteles. Marmor. Höhe 1,44 m. Ergänzt sind der Oberkopf und die Löckchen in der Stirn, die Nasenspitze, der rechte Arm, die untere Hälfte des linken Arms, die Zehen der Füße. — Rom, Villa Albani.

Die Inschrift am Stamme sagt: „Stephanos hat mich gemacht, der Schüler des Pasiteles.“ Pasiteles lebte zur Zeit des Pompejus in Rom, die Statue wird also nach der Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. in Rom entstanden sein. Es steht außer Zweifel, daß Stephanos nichts weiter als ein Kopist war und daß wir die unveränderte Wiederholung einer Bronzestatue aus der Zeit des strengen Stils vor uns haben, die noch in mehreren anderen Nachbildungen vorhanden ist. In den Einzelformen hat der Kopist das Vorbild verflaut und auch den Stamm als Stütze hinzugetan, da man in späterer Zeit bei Marmorstatuen die Last des Körpers nicht mehr auf die dünnen Knöchel zu stellen wagte, wie die archaischen Künstler taten. Auch dies ist das Bild eines Athleten, der in der

Abb. 14. Knabe. Athen. (Taf. 40.) Nach dem Abguss.

Abb. 16. Westgiebel des Zeustempels zu Olympia. Nach Treus Ergänzung in der Skulpturensammlung zu Dresden.

erhobenen Linken vielleicht ein palästrisches Gerät hielt. Die Binde im Haar bezeichnet ihn als Sieger.

Die Standart ist die gleiche wie bei dem Knaben von der Akropolis (Tafel 40). Der Kopf ist stärker geneigt und die Mittellinie des Rumpfes leicht gebogen, also eine kleine Weiterentwicklung gegenüber dem Knaben, weshalb man die Statue um ein Jahrzehnt jünger, gegen 470 v. Chr. ansetzen mag. Die Haltung des Rumpfes hat etwas Starres, die Linien der Schultern und des linken Ellenbogens sind herb. Auffallend ist die Kleinheit des Kopfes im Vergleich zu der breiten Brust und den langen Beinen. Wir stehen in einer Zeit des Experimentierens und Suchens. Man fühlt in den Proportionen wie in der trotz der Kopistenhand noch ziemlich scharfen Umgrenzung der Einzelformen einen merklichen Unterschied gegen das attische Werk auf Tafel 40 heraus. Es ist daher möglich und nicht unwahrscheinlich, daß wir hier ein Werk der argivischen Kunstschule vor uns haben, der großen Rivalin Athens, deren führender Meister in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts Hageladas war, den die Überlieferung als den Lehrer des Polyklet, Myron und Phidias bezeichnet.

Tafel 42. Apollon aus dem Westgiebel des Zeustempels zu Olympia. Parischer Marmor. Höhe jetzt noch 2,75 m, ehemals 3,10 m. — Olympia, Museum.

Auch wenn die Einzelstatue in eine größere Gruppierung einbezogen wird, fühlt man häufig die Herrschaft geprägter Typen heraus. In dem Westgiebel (Abb. 16) des olympischen Zeustempels, der um 460 v. Chr. vollendet war, hat der Künstler mit grossem Glück eine ruhige Gestalt mitten in das aufgeregte Getümmel eines Kampfes gestellt. Die Kentauren wollen die Frauen der Lapithen rauben. Links und rechts von der Mitte holen zwei Lapithen zum vernichtenden Streiche gegen Kentauren aus, die zwei Frauen gepackt haben. Es folgen jederseits ein Knabe und ein Jüngling, mit Kentauren ringend, dann zwei kunstvoll gebaute Gruppen, in denen ein Lapithe den Kentauren von einer Frau fortzerrt. In den Ecken liegt jedesmal eine Frau mit ihrer alten Amme. Mit unendlicher Hoheit ragt zwischen alledem die gewaltige Gestalt des Gottes empor, der mit gebieterischer Geste den Arm ausreckt. Die Herbheit des Standschemas gewinnt hier durch den Gegensatz der bewegten Linien ringsum eine besondere Kraft des Ausdrucks. Die Künstler dieser Giebel, die um 460 v. Chr. vollendet waren, gehören zu keiner der festländischen Kunstschulen, sondern waren aller Wahrscheinlichkeit nach Ionier. Sie legen keinen Wert auf die scharfe Einzelform, aber man tat ihnen Unrecht, wenn man sie anfangs für grobe Dekorateure hielt. Die flächigen, breiten Formen ihrer Gestalten sind vielmehr mit kluger und sicherer Berechnung auf Wirkung in die Ferne angelegt. In ihrem anatomischen Wissen sind sie, wenn sie es auch nicht nachdrücklich zur Schau stellen, so sicher und fortgeschritten wie ihre Kunstgenossen auf dem Festland.

Tafel 43. Apollon mit der Leier. Bronze. Höhe 1,60 m. Aus dem nach ihm genannten „Hause des Leierspielers“ in Pompeji. — Neapel, Museo nazionale.

Aus der Stellung des linken Armes ergibt sich, dass der Gott eine Leier gegen die Hüften stützte; die gesenkte Rechte trägt das stabförmige Schlaginstrument, das Plektron. Apollon, in dessen Wesen sich die höchste physische Kraft des „fernhintreffenden Drachentöters“ mit den erhabensten geistigen Eigenschaften, Sehergabe und Kunst der Musik vereinigen, wird in der Regel nackt dargestellt wenn er den Bogen führt, hingegen mit dem langen Festtalar, wenn er als Gott des Kitharspiels und Hymnengesanges gedacht ist. Somit bedarf es einer besonderen Erklärung, dass er hier als Kitharspieler unbekleidet auftritt. Nun ist bekannt, dass in Sparta an den Festen des Apollon Karneios die Knaben nackt ihre Tänze aufführten und es ist eine feine Vermutung, dass

man auch den Gott selbst deshalb so dargestellt habe. Das Original unserer Statue wäre dann vielleicht ein Kultbild in Sparta gewesen. Die Kopie, die sich der kunstverständige Besitzer des pompejanischen Hauses aufgestellt hat, scheint das Original mit grosser Treue wiederzugeben, wie dies bei Bronzekopien meist der Fall ist. Denn hier gab die Technik die Möglichkeit des unmittelbaren Nachformens, und bloß durch die Saubermachung und Ziselierung des Gusses werden die Formen vergröbert oder verflaut. Da eine zweite Nachbildung der Statue in Marmor vorhanden ist (Museum zu Mantua), so kann darnach die Güte der pompejanischen beurteilt werden.

Das Werk steht an der Grenze des strengen Stils. Hält man es neben den Stephanos-Jüngling (Tafel 41), so sieht man den Fortschritt zum Leichteren und Rhythmischeren. Die Ausgangspunkte für den veränderten Aufbau der Gestalt gibt die Stellung des rechten Fusses, der weiter zur Seite gesetzt ist. Dadurch hängt das Spielbein loser, das Knie drückt sich leicht einwärts und die Standbeinhüfte wird stärker nach außen gedrängt. Die Linie, die den unteren Abschluß des Bauches umrahmt und die bei allen griechischen Statuen stärker betont zu sein pflegt als sie in der Regel in der Natur ist, steht auf der Spielbeinseite tiefer als auf der anderen; denn das Becken stellt sich durch die Entlastung der rechten Seite schräg. Auch im oberen Teile des Rumpfes wirkt das leise nach; die linke Körperhälfte schiebt sich ein wenig zusammen, die untere Abschlußlinie der Brustmuskeln kommt etwas aus der Horizontalen, die Mittellinie des Rumpfes biegt sich durch. Das ist der Anfang eines Liniensystems, das erst von Polyklet in allen Konsequenzen durchgebildet wird (Tafel 47). Man beachte, wie aber schon hier der Umriß der Gestalt mannigfaltiger, flüssiger, rhythmischer ist. Noch ist nicht alle Herbheit und Strenge geschwunden und namentlich die Flächen des Rumpfes mit ihrer mathematischen Gesamtanlage, ihrer sauberen Umgrenzung, ihrer Sparsamkeit an Einzelform geben mehr einen ich möchte fast sagen wissenschaftlichen Begriff des Körpers als das wirkliche schwellende Leben. Ich halte daher den Gedanken, dass der Apoll das Werk eines attischen Künstlers, des Hegias, Lehrers des Phidias, sei, für unzutreffend. Hingegen wird die andere Vermutung, daß das Original in Sparta stand und ein Werk der peloponnesischen Kunst war, durch den Formencharakter des Werkes meines Erachtens aufs beste bestätigt. Ist es doch in allem wie eine unmittelbare Fortbildung des Stephanosjünglings. Und es ist ganz im dorischen Charakter, daß auch bei dem Gott der Kitharmusik der mächtige Bau der Schultern und des Rumpfes und die Kraft der Schenkel betont ist. Nur in dem sinnenden Neigen des Hauptes fühlt man das geistige Wesen des Gottes.

BLÜTEZEIT DES V. JAHRHUNDERTS.

460—400 v. Chr.

Tafel 44. Hermes als Gott der Rede. Kopie nach einem Original um 450 v. Chr. Marmor. Höhe 1,83 m. Ergänzt der rechte Arm, der Stab in der Linken, die Nasenspitze, die Füße mit der Standplatte. — Rom, ehemals in der jetzt zerstörten Villa Ludovisi, nun im Museo nazionale delle Terme Diocleziane.

Die ungünstige Ergänzung des rechten Armes beeinträchtigt leider den Gesamteindruck, auch hat der Photograph, wie leider so oft, nicht die richtige genaue Vorderansicht aufgenommen. Im Louvre steht eine Wiederholung der Statue, der der römische Kopist einen Porträtkopf, den man Germanicus nennt, gegeben hat. (Abb. 17.) Dort ist der erhaltene rechte Arm im Ellenbogen stärker gebogen, sodaß die Hand mit halbgeschlossenen Fingern bis gegen die Höhe der Schläfe zu stehen kommt. Es ist eine Rednergebärde, ein taktmäßiges Heben und Senken der Hand, die gewissermaßen die Beweisstücke mit den Fingerspitzen hält. Der krempige Wanderhut (Petasos) an der Ludovisischen Statue, das Mäntelchen, endlich das stabartige Abzeichen, das die Linke gehalten hat, ein Kerykeion (unvollständig ergänzt), bezeichnen die Gestalt als Hermes. Er ist als Logios gedacht, als Gott der Rede, wie er zu einer Versammlung spricht, mit der Ruhe und Selbstbeherrschung, die man in der guten Zeit von den Rednern verlangte. In einer jüngeren Behandlung des Motivs, dem Hermes von Antikythera (Taf. 61) ist mehr Lebhaftigkeit, aber nicht so viel seelischer Ausdruck. Denn diesem Hermes Ludovisi sieht man die geistige Arbeit an. Der Körper ruht entspannt und selbstvergessen in sich selbst, der Kopf neigt sich in innerlicher Konzentration versonnen nach abwärts, als wolle der Sprechende durch keinen äußeren Eindruck abgelenkt sein, das Mäntelchen gleitet unbeachtet von der Schulter. Die Vermutung, daß es etwa durch das angelehnte Kerykeion gehalten worden sei, war nicht glücklich. Grade das Augenblickliche, Zufällige des Motivs macht es zu einem so feinen Mittel der Charakterisierung.

Mehr als in allen bisherigen Statuen empfinden wir in dieser Statue ein Geistiges, das das Formale zunächst fast vergessen macht. Das nimmt nicht Wunder, wenn wir nun aus der Formenbeobachtung lernen, daß wir als den Künstler dieses Werkes keinen Geringeren als Phidias vermuten dürfen, den Götterschöpfer, den großen Vollender, der der griechischen Kunst zur Schönheit des Leibes die Seele gegeben hat. Der Kopf des Hermes ist der leibliche Bruder der Athena Lemnia (vgl. später), der Körper ist eng verwandt mit dem Anadumenos (Tafel 50), Werken, die mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit dem Phidias gegeben werden; das Gewand endlich findet seine engste Parallele auf Metopen des Parthenon. Die feine Grazie dieses Werkes ist aus echt attischer Seelenzartheit geboren.

Im Formalen bedeutet das Werk einen weiteren Schritt in der Entwicklung des Standmotivs. Das Spielbein ist so stark entlastet wie überhaupt möglich, so daß das Knie weit nach vorn tritt und die haltenden Bänder am Rumpfe ganz locker werden. Die eigentümliche senkrechte Linie, die vom Umriß des rechten Oberschenkels zum äusseren schrägen Bauchmuskel emporsteigt, erzeugt vor allem den eigentümlichen Eindruck der Lockerkeit. Im Rumpf sind leider die Formen schon durch den Kopisten, dann durch modernes Putzen der Oberfläche unscharf geworden, aber man sieht doch noch unter der linken Achsel am Rippenkorb, mit welchem Gefühl für weiche Übergänge und fleischige Rundung der Künstler arbeitete. Man muß sich diese Gestalt bereits mit einem Teil jener vollen Natürlichkeit und schwellenden Frische ausgestattet denken, die wir an den Werken aus den Parthenongiebeln zu bewundern noch das Glück haben (vgl. später). Da wir kein bezeugtes eigenhändiges Werk des Phidias, den das Altertum als einen seiner allergrößten gefeiert, besitzen, so müssen wir das Formale seines Schaffens uns mühsam in der Phantasie zu rekonstruieren suchen. Das Geistige seines Wesens aber, die Feinheit seiner Charakterisierungskunst, spricht sich kaum noch in einem anderen Werke so deutlich aus als in diesem Hermes Ludovisi.

Abb. 17. Sogenannter Germanikus. Louvre. Werk des Kleomenes. 1. Jahrh. v. Chr.

Tafel 45. Dionysos. Bronzestatuette. Höhe 0,225 m. Angeblich aus Olympia stammend. Paris, Louvre.

Die Bedeutung dieser Gestalt ist nicht ohne weiteres klar. Ein jugendlicher Mann, nackt, aber mit hohen Stiefeln, die bis in die Mitte der Wade reichen, vorne geschnürt sind und oben einen gelappten Rand aus Leder oder Pelzwerk haben. Diese Stiefel scheinen eine nordische Erfindung, sie gehören zur Nationaltracht der Thraker, aus der sich die

bei den Griechen übliche Reitertracht entwickelt hat (vgl. später, Parthenonmetopen); ferner werden sie von Jägern und Wanderern getragen. Unter den Göttern kommen sie vor allem dem Dionysos zu, der ja aus Thrakien stammt, dann dem Botengott Hermes. Doch pflegt dieser den Reisehut dazu zu tragen. Somit haben wir am wahrscheinlichsten hier Dionysos zu erkennen, da auch die lässig bequeme Haltung gut für diesen Gott paßt. Das abgebrochene Attribut in der Rechten könnte wohl der Henkel eines Trinkbechers gewesen sein; der rechte Arm, der nach der Stellung des Schulterblattes erhoben war, wird dann einen Thyrsos aufgestützt haben. Wenn die Figur tatsächlich aus Olympia stammt, so spricht das nicht gegen die Deutung, da in Elis ein berühmter Kult und auch in Olympia Altäre dieses Gottes waren. Das Haar ist noch nach der Weise des strengen Stils gebildet, vom Scheitel aus glatt abwärts gestrichen, hinten in eine Rolle aufgenommen, um Ohren und Schläfen in einer breiten Lockenmasse abwärts hängend. Auch die Züge des Gesichts sind noch ganz nach dem Ideal des strengen Stils, mit niedriger Stirn, dicken Augenlidern, vollen flächigen Wangen und einem langen Kinn. Die Arbeit der Figur ist nicht fein und ausgeglichen, aber von kräftiger Unmittelbarkeit, ja Derbheit, wie sie grade bei peloponnesischen Bronzen öfters vorkommt. Wir haben hier also eine Originalarbeit aus der Zeit etwa um 460 v. Chr. vor uns, vielleicht ein Werk der argivischen Schule.

Kunstgeschichtlich ist es von besonderer Bedeutung, weil bereits an dieser durch ihren Stil sicher datierten Bronze die berühmte Standart auftritt, die durch Polyklet ihre klassische Fassung erhält, das sogenannte „Schreitmotiv." Das Spielbein ist auf eine neue Weise entlastet, indem nämlich der Fuß, nach hinten zurückgestellt, nur mehr auf den Zehen ruht, als werde in einer Schreitbewegung plötzlich inne gehalten. Unsere Statuette bekommt dadurch etwas Lässiges und Freies, was nicht übel zum Charakter des Dionysos stimmt. Doch ist das neue Motiv künstlerisch noch nicht recht durchgearbeitet. Wir werden uns beim Doryphoros (Taf. 47) näher damit zu beschäftigen haben.

Tafel 46. Zeus oder ein Heros. Römische Kopie. Marmor. Höhe 2,37 m. Ergänzt sind die Nase und beide Unterarme mit dem Schwertgriff und der Schwertscheide. München, Glyptothek.

Auch bei dieser Gestalt sind wir infolge des Verlustes der Attribute — die Ergänzung des Schwertes ist willkürlich — nicht ganz im klaren über die Bedeutung, obwohl doch die ganze Erscheinung charakteristische Züge genug aufzuweisen scheint. Wir sind in einer Epoche, wo freilich der alte Zustand längst aufgehört hat, daß man einen einzigen Körpertypus für jede Aufgabe bereit hielt. Aber Gestaltungskraft und Charakterisierungskunst sind doch noch nicht so weit vorgeschritten, daß man an seinem Haupte, an seinem Körper ohne weiteres Gott, Heros oder Mensch erkennen könnte, wie es von der Mitte des 5. Jahrhunderts ab fast durchweg der Fall ist. So kann man bei unserer Statue zweifeln, ob dieser reife Mann von mächtigen Körperformen, von würdigem Antlitz und bewegter Haltung etwa der Götterkönig Zeus oder einer jener Könige oder Helden der Vorzeit sei, deren Bilder vielfach als Weihgeschenke in die heiligen Bezirke gestellt wurden. Ich glaube jetzt, der zweiten Möglichkeit den Vorzug geben zu sollen. Man könnte sich etwa Danaos, den alten König von Argos so vorstellen oder Agamemnon oder Aegeus. Für Zeus wäre das Augenblickliche und Vorübergehende in der Haltung nicht recht begründet, gar nicht bei einem Tempelbild und auch nicht bei einem Weihgeschenk. Hingegen wäre die Kopfwendung verständlich, wenn die Statue zwischen anderen in einer jener Reihenanatheme stand, deren es besonders in Delphi und Olympia zahlreiche und bedeutende gab.

Die Statue ist das zweite Beispiel eines vorpolyklетischen Schreitmotivs und darf mit großer Sicherheit der argivischen Schule zugewiesen werden. Der flächige Bau des Rumpfes, an dem wieder die einzelnen Muskeln sauber und ohne Aufdringlichkeit, aber auch ohne Gefühl für fleischige Wölbung umschrieben sind, ist ganz im Geiste des Apollon auf Tafel 43, und andrerseits wird man von dem Münchener Heros leicht eine Brücke finden zu dem Doryphoros des Polyklet. Der „quadrate" Bau des Rumpfes, in dem alle Form in die Vorderansicht gelegt ist, die Maßverhältnisse des Kopfes zur Brust und die Art seiner Wendung, endlich eine fast bis ins einzelnste gehende Übereinstimmung der Silhouette, besonders an den charakteristischen Hüftenpartien, lassen den Münchener Heros als den unmittelbaren Vorläufer des Doryphoros erscheinen. Ja man könnte die Frage aufwerfen, ob wir nicht sogar ein frühes Werk des Polyklet selbst in ihm vermuten dürften. Aber dies ist eine der Fragen, deren Entscheidung ganz vom subjektiven Ermessen abhängt, nämlich wie weit man den Ausschlagswinkel einer antiken Künstlerpersönlichkeit abstecken und ob man in dem vorliegenden Falle den Schritt von dem

Heros bis zum Doryphoros noch der persönlichen Entwicklung des Polyklet hinzulegen will, die wir abwärts bis zum Diadumenos verfolgen können. Nach der Lebenszeit des Polyklet, der schon bald nach 460 v. Chr. tätig ist, wäre es durchaus möglich, da der Heros nach seinem Kopftypus nicht weit vor der Mitte des Jahrhunderts angesetzt werden muß. Wie immer man sich entscheidet, so bringt diese Überlegung jedenfalls die Erkenntnis, daß von dem Heros bis zum Doryphoros doch noch ein gewaltiger, ja der entscheidende Schritt zu tun war. Das wird die Analyse des Doryphoros lehren.

Tafel 47. Doryphoros des Polyklet. Römische Marmorkopie nach Bronze. Abb. 18 gibt einen bronzefarbigen Abguß ohne den Stamm aus der Erlanger Universitätssammlung. Höhe 1,99 m. Aus der Palästra in Pompeji. Neapel, Museo nazionale.

Ein kräftiger jugendlicher Mann mit dem Wurfspeer über der Schulter, wonach ihm die Alten die kurze Benennung „Der Speerträger“ gegeben haben. Die Statue, ursprünglich das Bild eines athletischen Siegers, das in einem heiligen Bezirk zum Gedächtnis seines Sieges aufgestellt war, ist sehr häufig kopiert worden und die Fundstelle des vorliegenden fast unversehrt erhaltenen Exemplars beweist, daß man sie den jungen Palästriten als Muster körperlicher Vollkommenheit vor Augen stellte. Es ist die erste ganz reife Ausbildung des athletischen Körperideals. Aber nicht nur im Sachlichen ist sie ein Vorbild. Es ist überliefert, daß Polyklet an einer Statue, die man Kanon, Musterbild, nannte, für seine Schüler die Grundverhältnisse des menschlichen Körperbaues gezeigt und sie in einer Schrift gleichen Namens durch Zahlen erläutert habe. Diese kanonische Statue ist aller Wahrscheinlichkeit nach mit dem Doryphoros identisch. Der Umstand ist sowohl für die Statue wie für die Art des Künstlers wichtig. Schon in den Werken, die man der älteren argivischen Schule zuschreibt, ist eine gewisse trockene Klarheit angemerkt worden. Hier ist sie zur ausgesprochenen Lehrhaftigkeit geworden. Die Muskeln dieses gewaltigen Leibes sind als wäre jeder für sich eine Persönlichkeit, deren Grenze energisch gegen den Nachbar abgesetzt ist. Man kann nirgends besser als an dieser Statue die

Abb. 18. Doryphoros des Polyklet. (Taf. 47.)
Abguss in der Kunstsammlung der Universität Erlangen.

Grundformen erläutern, aus denen sich die Oberfläche des Körpers zusammensetzt. Das Verhüllende, die Haut, liegt nur wie ein durchsichtiger Schleier über der aufbauenden Form, über der Masse des Muskels als dem tektonischen Fundament der Gesamterscheinung. Und diese Muskeln sind, das ist wichtig, nicht in der ganzen möglichen Kompliziertheit ihrer Umrisse gegeben, wie es etwa bei einer der spätesten griechischen Statuen, dem Fechter des Agasias von Ephesos geschieht (siehe später), sondern mit größter Vereinfachung, mit Rückführung auf das Wesentlichste. Wir werden hierüber im Vergleich mit anderem beim

Abschnitt über „Einzelformen des Körpers" näher zu sprechen haben. Hier mußte, umgekehrt zu unserer sonstigen Betrachtungsfolge, der Charakter der Einzelformen zuerst im großen gekennzeichnet werden, um die Statue als Ganzes zu verstehen.

Denn hier ist nicht mit einem Griffe ein Augenblick des Lebens festgehalten, wie etwa in dem attischen Diskosträger Tafel 54, sondern alles ist Überlegung, Wissen, Aufbau, Architektur. Man sagt gewöhnlich, der Doryphoros wandelt etwa wie eine Schildwache und hält mitten im Schreiten inne. Nichts ist falscher als das. In der ganzen Gestalt ist nichts von Vorwärtsbewegung, auch nicht der Ausdruck eben vollendeter Bewegung, sondern vollkommene Ruhe, Festigkeit, Unerschütterlichkeit. Wie eine Mauer steht dieser Rumpf. Man verdecke die Beine bis zur Mitte der Oberschenkel und frage sich, ob nur ein Atom von vorwärts oder rückwärts möglich ist. Kein Mensch wird erwarten, daß sich das linke Bein im nächsten Augenblick nachzieht. Der Sinn des „Schreitmotivs" ist also kein sachlicher, sondern ein rein künstlerischer. Es ist eine Stellung — eine Pose wenn man will —, die die Möglichkeit aller Funktionen des Körpers zeigt, nicht eine wirkliche Funktion oder Bewegung. Bei dem Münchener Heros (Tafel 46) hat man das lebhafte Gefühl, daß er eine Bewegung macht, sich aus einem inneren Antriebe zur Seite wendet oder wenden will. Der Doryphoros steht da.

Wenn somit zweifellos der Ausdruck unmittelbaren Lebens dieser Gestalt mangelt — vielleicht mangeln sollte, damit das Seiende, die Form an sich um so stärker empfunden werde — so ist sie dennoch eine der großartigsten Schöpfungen der Antike durch diejenige Eigenschaft, die wir in dem Worte Rhythmus zusammenfassen. Dieser Begriff ist bereits von den alten Kunsthistorikern aufgestellt worden. Sie stellen ihn neben und in Gegensatz zu dem bloßen μέτρον, dem Maß, d. i. der richtigen Proportion und Form, und rühmen von Pythagoras, einem etwas älteren Zeitgenossen Polyklets, einer uns leider noch nicht klar erkennbaren Künstlerpersönlichkeit, daß seine Gestalten zuerst Rhythmus gehabt hätten. Metron bedeutet in der Poesie den nach bestimmten Regeln gebauten einzelnen kleinsten Teil eines Verses; aus der Zusammensetzung der Teile zu einer Einheit ergibt sich der Rhythmus. So auch werden am Doryphoros die einzelnen Teile zusammengefaßt, zunächst durch durchgehende Linien, die in sich einen ununterbrochenen, innerlich notwendigen Verlauf haben und untereinander in einem geheimnisvollen inneren Verhältnis und Zusammenhang stehen. Wenn wir das Wort Rhythmus, das sich von ῥέειν (ῥύειν), fließen, ableitet, mit „Linienfluß" übersetzen, so treffen wir aber nur einen Teil seines Wesens. Denn auch alle die Flächen, die dieser Körper bietet, sind unter sich in demselben durch ihr tiefstes Wesen begründeten Zusammenhang, den unser unmittelbares Gefühl, das Abtasten mit Auge und mitschwingender Körperempfindung, als etwas so organisch Notwendiges, Selbstverständliches und zugleich Beglückendes hinnimmt, wie das naturgewollte Fließen eines Stroms. Auch im Leben hat jeder Körper einen Rhythmus, beim Stehen, beim Schreiten, beim Laufen. Aber nur beim geübten Körper, dessen Muskeln alle gleich leicht spielen und jede Bewegung mit dem mindesten Kraftmaß zu vollziehen gelernt haben, kommt jenes Beglückende, Freie, Vollendete hinzu, das der Rhythmus des polykletischen Doryphoros hat und das nichts anderes ist, als die Erfüllung des Willens der Natur auf die sinngemäßeste Weise. Das ist die große Tat des Polyklet, daß er den Rhythmus des Manneskörpers rein dargestellt hat.

Wodurch ihm das gelungen ist, wird am besten durch den Vergleich mit der unmittelbaren Vorstufe klar. Der Münchener Heros hat gegenüber dem Doryphoros noch etwas Unausgeglichenes. Der Rumpf steht nicht in einem unmittelbar als notwendig empfundenen Zusammenhang mit dem Körper, die neue Beinstellung ist an das alte rechteckige Rumpfschema mehr äußerlich angesetzt; man könnte ohne viel Schaden den Spielfuß auch auf die ältere Art zur Seite gesetzt denken. Am Doryphoros hingegen kann man nicht das geringste anders denken als es ist — jenes zwar subjektive aber doch immer letzte Prüfungsmittel für die Vollkommenheit eines Kunstwerkes. Der Ton, der durch die Stellung der Füße angeschlagen ist, klingt rein und ungebrochen bis zum Haupte durch. Verfolgen wir das im einzelnen. Das Standbein ist wie eine unerschütterliche Säule, in der Mitte durch die wulstigen Formen des Knies wie mit einem Knauf verstärkt, der doch zugleich die Kraft des Beugens erkennen lässt, die hier ruht, während am Spielbein dieselben Krafträger in entspanntem Zustande sind. Am rechten Bein biegt sich die Hüfte weit nach außen, da durch die Ausschaltung des anderen Beines der Schwerpunkt weit nach dieser Seite hinübergedrängt ist; die linke Hüfte schmiegt sich entsprechend nach einwärts. Aus diesem Unterbau wächst nun wie eine Blüte auf dem gebogenen Stengel das

Liniensystem des Rumpfes heraus. Die Mittellinie des Rumpfes ist die unmittelbare Fortführung vom Innenkontur des Standbeins; oder besser gesagt die aufwärtsstrebenden Flächen dieses Beines setzen sich in der rechten Körperhälfte in einem wundervoll geschwungenen Zusammenklang von Flächen fort, der zugleich höchste Kraft, Notwendigkeit und Schönheit in sich vereinigt. Man würde zweifellos die begrenzenden Linien des Rumpfes mathematisch analysieren und ihre Kurven berechnen können und würde finden, daß sie alle in sich dieselbe tektonische Notwendigkeit haben wie etwa die Bogen einer Brücke oder die Krümmung des stürzenden Wassers. Denn die letzte der drei eben genannten Eigenschaften, die Schönheit, hat als innere, meist mit dem Verstand nicht faßbare Elemente eben jene beiden anderen: Kraft, geformt durch eine Notwendigkeit. Oder wenn man den passiven Zustand als die Folge eines Handelns auffassen und erkennen kann: Wille, der sich gestaltet hat. Hier ist der immanente Wille des menschlichen Organismus durch das Medium der künstlerischen Anschauung gestaltet zur reinsten Form.

Die Bewegtheit des Rumpfes geht aber nicht nur im vertikalen, sondern auch im wagerechten Sinne. Wir sahen bei dem Knaben von der athenischen Akropolis (Tafel 40), wie die Querlinie, die durch die Enden der Leistenfalten geht, eine erste schwache Schrägstellung erfährt. Beim Doryphoros haben wir den Schlußpunkt dieses Gedankens. Vier ausgesprochene Querachsen teilen den Rumpf: die Linie der Schlüsselbeine, der untere Rand der Brustmuskeln, die „Taille", der untere Rumpfabschluß. Verlängert man diese vier Linien nach links, so laufen sie alle in einen Punkt zusammen, indem die Schlüsselbeine horizontal stehen, die unterste Linie stark aufwärts steigt, die dazwischen liegenden entsprechend weniger. Die Schrägstellung dieser Achsen ist die notwendige Folge der gebogenen Mittellinie. Sie macht dem Beschauer die Verschiebbarkeit des Rumpfes nach seitwärts fühlbar.

So könnten wir das Schema dieser Gestalt noch weiter in mathematische Linien auflösen. Das was wir damit aufdecken ist das Lehrbare in Polyklets Kunst gewesen. Diese Grundlinien hat er aus der Natur herausgeholt und hat sie so fest geprägt, daß die Künstler ein Jahrhundert lang nicht davon losgekommen sind. Sie konnten wohl das gewaltige Gerüst, das Polyklet ihnen hingestellt, mit weicheren Formen, mit blühenderem Fleische umgeben, aber seinen Grundbau vermochten sie nicht zu überwinden. Wir hören freilich von Versuchen dazu. Euphranor, ein Maler und Bildhauer zu Anfang des vierten Jahrhunderts, hat einen neuen Kanon der Proportionen geschaffen, aber er hat keine Gefolgschaft gefunden, und die Grossen des vierten Jahrhunderts, Skopas, Praxiteles, Leochares stehen alle im Banne der polykletischen Tradition. Erst ein neuer Argivo-Sikyonier bedeutet das Ende von Polyklets Nachwirkung, Lysippos.

Tafel 48. Pan mit Syrinx. Bronzestatuette. Die Augen waren besonders eingesetzt. Höhe 0,31 m. Paris, Nationalbibliothek.

Die Statuette ist das beste Beispiel, wie stark der Doryphorostypus war. Sie stellt Pan dar, den die Athener mit Bocksbeinen, die Arkader aber, bei denen sein Kult alteinheimisch war, als schönen Jüngling mit Bockshörnern dachten. Durch diese Zutat, sowie durch die Hirtenflöte und die in der Linken zu ergänzende Wurfkeule (Lagobolon), mit der der Hirte die Hasen trifft, ist hier der Doryphoros in den arkadischen Hirtengott umgewandelt, ohne dass eine Linie des Vorbilds geändert wäre. Nur sind die Formen weicher und naturgemäß bei den kleinen Abmessungen weniger durchgeführt, auch ist der Kopf feiner und schmaler. Wegen der eingesetzten Augen und der empfundenen, wenn auch nicht sehr durchziselierten Arbeit wird die Statuette für ein griechisches Original gehalten und wäre dann vielleicht ein Werk aus der unmittelbaren Nachfolge des Polyklet.

Tafel 49. Diadumenos Farnese, vielleicht der **Anadumenos des Phidias.** Geringe Marmorkopie römischer Zeit. Höhe 1,48 m. Ehemals im Besitz der Farnese. London, British Museum.

Tafel 50. Diadumenos des Polyklet. Höhe 1,86 m. Marmorkopie nach Bronze aus hellenistischer Zeit, gefunden in einem Privathause auf der Insel Delos. Athen, Nationalmuseum.

Wiederum haben wir die Kopien bronzener Siegerbilder vor uns, an denen diesesmal der Zweck der Weihung durch die Handlung bezeichnet ist: der Jüngling legt sich die Siegerbinde ums Haupt. Die Kopien sind sehr verschiedenen Charakters. Die Farnesische Statue ist eine der gewöhnlichen römischen Nachbildungen, von flauer Arbeit und dazu in der Oberfläche durch modernes Putzen geschädigt; durch den Palmstamm hat der Kopist einen weiteren Hinweis auf die Bedeutung der Gestalt gegeben. Der Delische Diadumenos hingegen ist eine griechische Kopie, die in einem Hause etwa des 3. oder 2. Jahrhunderts v. Chr. gefunden worden ist; sie zeigt die flotte und sichere Art der griechischen Kopien, die jedoch leicht

zu einer etwas weicheren Wiedergabe der älteren Stilformen neigen. Eine Wiederholung römischer Zeit in Madrid, die aber schlechter erhalten ist, kommt in ihren präziser umschriebenen Einzelformen dem Vorbild jedenfalls näher. Durch den Stamm, über den ein Mäntelchen und ein Köcher gehängt ist, hat der Kopist die Bedeutung geändert, indem er so einen Apollon daraus machte. Ein geistreich begründeter Versuch, dies als die ursprüngliche Bedeutung der Gestalt nachzuweisen, kann nicht als geglückt betrachtet werden.

So ähnlich die beiden Gestalten auf den ersten Blick erscheinen, so sind sie doch im Aufbau wie in der Einzelform ganz wesentlich verschieden. Der Diadumenos Farnese steht mit beiden Sohlen auf in der Art wie der Hermes Ludovisi Tafel 44. Mit ihm verbindet ihn auch eine gewisse fleischig zarte Behandlung der Oberfläche, die trotz der geringen Arbeit auch bei der allzuscharfen Oberlichtbeleuchtung unserer Aufnahme zu erkennen ist, besonders am Kopf. Die Rechte faßt die Binde ziemlich kurz am Kopf. Der delische Diadumenos hingegen hat das polykletische Standmotiv und in der Madrider Replik auch polykletische Formenhärte; der rechte Unterarm steht weiter vom Kopfe ab. Hier erscheint also der Grundgedanke des Bindens, für das an sich eine feste Körperstellung die geeignetere ist, absichtlich künstlicher gemacht. Da eine innere Abhängigkeit der beiden Statuen vorhanden sein muß, kann es nicht zweifelhaft sein, daß der Diadumenos Farnese die einfachere und somit erste Fassung des Motivs ist. Wir wissen, daß es von Phidias in einer Statue behandelt worden war, die man den „Anadumenos“ nannte. Da nun der Charakter der farnesischen Statue völlig attisch ist, so wird mit großer Wahrscheinlichkeit eine Kopie eben dieses Werkes darin vermutet. Wir wissen ferner, daß Polyklet sich in Athen aufgehalten hat. Nichts wahrscheinlicher also, als daß er die glückliche Idee des großen Rivalen aufgegriffen und in seiner eigenen Weise behandelt hat. Aus der schlichten, gesammelten Haltung des Anadumenos, in der wir die feine und tiefe Seele des Phidias zu fühlen meinen, wird bei Polyklet ein anspruchsvolleres Ausrecken, ein stolzes Ausbreiten der Körperschönheit. An Reichtum der Linien und Lebhaftigkeit der Umrisse hat das Werk zweifellos gewonnen, aber an innerer Wahrheit hat es verloren. Denn niemand wird sich von selbst beim Umlegen der Binde, das doch eine ruhige Haltung erfordert, im „Schreitmotiv“ hinstellen, es sei denn daß er sich in einer „schönen“ Stellung recht

zeigen will. Wir sehen hier noch deutlicher, wie Polyklet jeden Vorwurf als eine architektonisch-mathematische Aufgabe betrachtet, als ein rein formales Problem, für das die jeweilige Handlung fast nur der Vorwand, nicht der Ausgangspunkt der künstlerischen Idee ist. Und seine Absicht ist wieder und wieder nur, den jugendlichen Körper in ruhiger Schönheit aufzubauen. Es finden sich tadelnde Urteile aus dem Altertum, daß Polyklets Statuen „paene ad exemplum“ gewesen seien, „fast alle nach demselben Muster“ und daß er sich „nicht über glatte Wangen hinaus gewagt“, also keine bärtigen Götter und ähnliches geschaffen habe. Das große Goldelfenbeinbild der Hera von Argos scheint sein einziges Götterbild gewesen zu sein. Und soweit wir urteilen können, hat er tatsächlich mit dem Doryphoros, den wir in seine früheren Zeiten setzen müssen, den grössten Wurf seines Lebens getan. Der Diadumenos, der auch in der aufgelockerten Behandlung des Haares und dem weicheren Fluß der Umrisse den attischen Einfluß verrät, kann sich an innerer künstlerischer Kraft nicht mit jenem messen, ja wir sind fast schon versucht, das Wort Manier bei ihm auszusprechen.

Tafel 51. Links: Athlet, sich kränzend, nach einem früheren Besitzer der **Westmacottsche** genannt. Römische Kopie. Höhe 1,48 m. London, British-Museum. — **Rechts: Athlet** in gleicher Haltung. Original etwa des 4. Jahrhunderts v. Chr. Höhe 1,05 m. Aus Eleusis. Athen, Nationalmuseum.

Der Kopf des Westmacottschen Athleten ist ein leiblicher jüngerer Bruder des Doryphoros. Im Körper findet sich dieselbe flächige und scharfumgrenzte Muskelbehandlung wie dort und die Beine stehen im Schreitmotiv, sodaß wir ohne jeden Zweifel ein weiteres „exemplum“ der Kunst des Polyklet und zwar aus seiner früheren Zeit vor uns haben. Man hat es mit der Statue des jugendlichen Siegers Kyniskos in Olympia (460 v. Chr.) identifizieren wollen, von der der Sockel mit den Standspuren erhalten ist, doch ist dies nicht überzeugend, da aus Olympia bisher keine einzige römische Kopie nachgewiesen ist und Polyklet viele Knabenfiguren dieser Art gemacht hat. Endlich wäre nicht leicht zu verstehen, wie dann ein attischer Künstler für Eleusis eine Nachbildung hätte machen sollen.

Denn die eleusinische Statue ist tatsächlich eine Wiederholung der polykletischen, nur ganz in den weichen Formen und mit den vertriebenen Übergängen des attischen Geschmacks. Aus dem streng ziselierten polykletischen Haar ist ein duftig und pastos an-

gedeutetes geworden, wie man es besonders im vierten Jahrhundert v. Chr. findet. Der Fall ist lehrreich für die Art, wie man in dieser Zeit kopiert: der Aufbau der Figur bleibt in jedem Zuge unverändert, aber alle Einzelform wird ohne Bedenken in die Formensprache übersetzt, in der der nachbildende Künstler sonst sich auszudrücken gewohnt ist.

Tafel 52. 53. Der Idolino. Lebensgroße Bronzestatue. Die Augen waren eingesetzt, die Lippen vergoldet. Höhe 1,48 m. Gefunden im Jahre 1530 in Pesaro, dem alten Pisaurum, in der Nähe von Ancona. Von den Dichtern der Renaissance als „das Götterbildchen", Idolino, gefeiert. Florenz, Museo archeologico.

Weit seltener als Marmororiginale der guten Zeit sind Bronzestatuen, da das Metall die Habgier barbarischer Zeiten erweckte. Hier haben wir eine der wenigen und vielleicht die schönste. Ein kunstsinniger Römer hatte sie in die abgelegene Provinz geschleppt und ein guter Dämon hat sie uns ohne jede Beschädigung bewahrt. Wie der Doryphoros das Ideal des Mannes, so ist dies das Urbild der Knabenschönheit im Übergang zum Jünglingsalter, etwa um das 15. Jahr herum. Der Jüngling bringt ein Opfer; die Rechte hielt die flache Schale, mit der man die Spende gießt, die Linke wahrscheinlich die Siegerbinde. Das Denkmal für den Sieg ist hier also veredelt und vertieft durch eine ethische Idee, den Dank an die Götter. Mit feiner Bescheidenheit, mit stiller Sammlung des Gemüts vollzieht er die einfache und doch so feierliche Handlung, ganz ein Bild der αἰδώς, der edlen Schamhaftigkeit, die der Grieche von einem wohlerzogenen Knaben erwartet. Man empfindet, wie zu dem rein physischen, rein formalen Ideal des Polyklet etwas Seelisches hinzutritt. Zwar erinnert der Kopf durch seinen ausgesprochenen Langschädel, durch die Flächigkeit der Wangen und die Knappheit der Haare sehr lebhaft an Polykletisches. Im Körper jedoch ist wenig oder nichts von dem Geiste dieses Meisters. Die Glieder sind schlanker, geschmeidiger, von feineren Knöcheln und vor allem von volleren, zarteren Wölbungen. So tritt der Idolino seelisch und formal immer entschiedener auf die Seite der attischen Art. Er behält aber auch dort seine eigenartige Stellung, weil die Attiker sonst die Rundschädelformen bevorzugen und Werke wie etwa der Diskosträger Tafel 54 noch weit ausgesprochenere fleischig gerundete Einzelformen haben.

Aber einem Werke wie diesem gegenüber verzichtet man am liebsten auf eine kunsthistorische Formel wie etwa die, daß sein Schöpfer ein Attiker gewesen sei, der eine Zeitlang in Polyklets Schule gegangen, oder umgekehrt. Es ist zu voll von persönlicher Schönheit und Charakteristik. Wir empfinden hier nichts mehr von typischer Formulierung, die etwa für Spätere hätte bestimmend sein können, wie beim Doryphoros. Hier gehen Gegenstand und künstlerisches Wollen in eine vollkommene Einheit auf: ein herber Körper an der Grenze zweier Altersstufen und darum in seinen Proportionen noch nicht zur Harmonie der neuen Entwicklungsphase ausgereift, die Beine etwas zu lang, der Rumpf zu schmächtig, die Arme ein wenig mager. Und dies alles künstlerisch betont durch gewisse Herbheiten in der Linienführung wie das etwas zu weit gestellte linke Bein, das eckige Abstehen des rechten Unterarms, den Knick am linken Handgelenk. Man kann dem mit dem schwerfälligen Wort nicht überall nachkommen. Aber je mehr man sich in diese Gestalt hineinsieht — und man entdeckt Neues mit jedem neuen Sehen darin — desto tiefer empfindet man, daß hier ein höchstes Ziel aller Kunst restlos erreicht ist: ein Lebendiges steht vor uns, das ganz Natur, ganz persönliches Einzelwesen ist, das nur ein einziges Mal so existiert hat und existieren wird — und das dennoch zugleich eine Offenbarung ist über das Wesen seiner ganzen Gattung, über die höchste Form, der diese Gattung nach immanenten Gesetzen zustrebt, ein Ideal.

Tafel 54. Diskobol zum Wurfe antretend. Römische Marmorkopie. Höhe 0,168. Ergänzt sind die Finger der rechten Hand. Rom, Vatikan, Sala della biga.

Neben der Durchbildung der vollkommen ruhigen Gestalt, wie wir sie nunmehr bis ans Ende des 5. Jahrhunderts verfolgt haben, gehen einzelne Versuche einher, lebhaftere athletische Stellungen, die doch keine eigentlichen Bewegungen sind, im Rahmen der Standfigur festzuhalten. Sie haben mehr den Charakter glücklicher Einfälle, nicht den von typischen Formulierungen mit langem Vor- und Nachleben. Aber sie sind dadurch um so reizvoller.

Der antretende Diskobol gehört zu den geglücktesten dieser Art, neben dem berühmten myronischen, den wir aber unter die bewegten Gestalten einreihen müssen, obwohl er dort typologisch eben so vereinsamt steht. Der antretende Diskobol nimmt Stellung. Er stellt die Beine breit und krallt sich mit den Zehen des rechten Fußes im Sande fest. Die Kniee biegen sich leicht ein, sie müssen beim Hin- und Herschwingen des Armes elastisch federn. Der Rumpf

wendet sich schräg, der Kopf schiebt sich vor, die rechte Hand hebt sich instinktiv, alles in die Richtung hinein, die der Wurf nehmen soll. Die Scheibe ruht in der linken Hand in Bereitschaft. Ein Augenblick noch und sie wird in die rechte Hand gleiten, der rechte Arm wird rückwärts sausen, der Körper sich zusammenkrümmen, der linke Fuß sich nachziehen und alle Spannung und Arbeit wird in der rechten Körperhälfte sein, so wie es der Diskobol des Myron zeigt (vgl. später). Es ist ganz wunderbar, wie diese starke Bewegung in unserer Statue gewissermaßen wie der fertige Schmetterling in der Puppenhülle liegt, alles schon vorhanden, aber noch nichts entfaltet. Das Vorbereiten einer Handlung, das Innervieren der Muskeln durch den Willen ist niemals unmittelbarer sichtbar gemacht worden. Die Lösung des Problems ist schlechtweg vollkommen. Sie konnte so wenig wie der Myronische Diskobol weiter entwickelt oder abgewandelt werden, sondern höchstens kopiert.

Das Standmotiv ist kein typisches, sondern ergibt sich aus der Situation, so gut wie alle übrigen Anordnungen in Rumpf und Gliedern, die neben ihren Ausdruckswerten das höchste an köstlichem Linienspiel und Flächenrhythmus bieten. Die Statue ist die reinste Verkörperung des attischen Körperideals, wie es am Parthenonfries an hunderten von Jünglingsgestalten in reizvollen Varianten auftritt: runde kurze Schädelform, gerundeter Rumpf mit vollen schwellenden Muskeln, dabei der ganze Wuchs eher untersetzt als schlank. In den Einzelformen ist alles füllig und gewölbt, mit weichen Übergängen, der stärkste Gegensatz zu den flachen umzirkten Formen polykletischer Leiber. Dort wirkt alles wie begriffliche, durchdachte Klarheit, hier ist das Leben wie es in einem glücklichen Augenblick vom inneren Auge rein geschaut wird. Man hat unter den attischen Künstlern gesucht, welchem man dieses Meisterwerk zuschreiben könne, und hat es mit einem „berühmten" Athleten (encrinomenos) des Phidiasschülers Alkamenes zu gleichen gesucht. Das ist leider unbeweisbar und vielleicht falsch, aber seine kunstgeschichtliche Stellung wird damit sehr treffend bezeichnet. Es ist ein echt attisches Werk aus dem 3. Viertel des 5. Jahrhunderts v. Chr.

Tafel 55. Oeleingießender Athlet. Römische Marmorkopie. Höhe 1,93 m. Ergänzt sind der ganze rechte Arm, der halbe linke Unterarm und die Hand, der rechte Fußknöchel mit Umgebung. München, Glyptothek.

Der (schlecht ergänzte) rechte Arm ist in einer einfachen Handlung zu denken; nach der landläufigen Meinung hielt die Hand ein kugeliges Fläschchen, aus dem das Öl auf die Linke tropfte, die es sogleich am Körper verreiben wird. Das Motiv ist unter anderm aus einer gut erhaltenen polykletischen Statue bekannt (Abb. 19), wo der rechte Arm in lässig eleganter Führung bis zur Schulter gehoben und im übrigen die typische polykletische Haltung beibehalten ist. In der Münchener Statue ist ein ganz neu geschautes Motiv. Die Beine stehen grätschig und leicht gebeugt — auffallend ähnlich wie beim antretenden Diskobol — der Leib und die linke Hüfte drängen gegen die Hand hin, der Oberkörper reckt sich auf der rechten Seite scharf nach oben, der Kopf senkt sich weit vornüber. Es ist eine starke Innervation des ganzen Körpers mit latenter Bewegung, aber sie hat keineswegs ein so kraftforderndes Ziel wie beim Diskobolen. Vielmehr bleibt ein merkliches Mißverhältnis zwischen der Handlung und der aufgewendeten Energie, sodaß man zweifeln kann, ob die Ergänzung als Eingießer, wie sie im Braunschweiger Museum neu versucht worden ist (Abb. 20), das Richtige trifft. Eine kräftigere Handlung, etwa das Anspannen eines Faustkämpferriemens, der eben um die linke Hand gewikkelt wird, oder sonst ein Auseinanderzerren zwischen den beiden Händen würde jedenfalls der Spannung der rechten Körperseite besser gerecht werden. Wie dem aber sei, auch diese Statue steht mit ihrer Standart und den teils gestreckten, teils sperrigen Umrissen etwas abseits vom Strome der Typenentwicklung.

In den hageren, sehnigen Körperformen ist ein anderes Empfinden als in den blühenden Muskeln des antretenden Diskobols. Im Kopf jedoch haben wir wieder den reinen attischen Rundkopf und auch durch das Vertreiben der Übergänge zwischen den Muskelgruppen steht die Statue in klarstem Gegensatz zu Polykletischem. Wenn man unter den attischen Künstlern nach einer Anknüpfung sucht, so bietet sich ohne weiteres die an die knappe sehnige Körperbildung des Myronischen Marsyas (Tafel 95). Auch in der Gespanntheit der Haltung, ja im einzelnen in der Grätschstellung der Beine, in der Armhaltung, dem Umriß des Oberkörpers ist außerordentlich viel Verwandtes, nur daß natürlich alles, was dort durch lebhafte Handlung begründet ist, hier mehr als ungelöste innere Spannung wirkt. Wenn somit die Statue im Geiste Myronischer Kunst erfunden ist, kann sie wegen des jüngeren Kopftypus kaum dem Meister selbst, wohl aber einem seiner Söhne und Schüler

Abb. 19. Oeleingiesser. Petworth (England). (Zu Spalte 108.)

aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts zugewiesen werden, etwa dem Lykios.

VIERTES JAHRHUNDERT V. CHR.

Tafel 56. Apollon. Römische Marmorkopie aus hadrianischer Zeit. Höhe 1,82 m. Gefunden 1780 in der römischen Campagna an der Via Labicana bei Centocelle, von wo auch eine bekannte Erosstatue stammt. Ergänzt sind die Arme, das rechte Knie, der linke Fuß, der Baumstamm. Rom, Vatikan, Gabinetto delle maschere.

Die Statue wurde früher Adonis genannt, doch finden sich bei einer Wiederholung die Attribute des Apollon am Stamm, sodaß wir auch hier wohl diesen Gott zu sehen haben, etwa mit dem Bogen in der Linken. Eine besondere Charakterisierung seines Wesens ist jedoch nicht vorhanden, wie überhaupt die ganze Gestalt etwas akademisch Kühles hat. Sie knüpft in Aufbau und Proportionen ganz offenbar an etwas älteres an, nämlich an die vielleicht altargivische Figur des Stephanos (Tafel 41). Wenn man den knappen herben Wuchs jenes Jünglings mit volleren Muskeln und weicherer fettreicher Haut sich umkleidet denkt und dem Kopf größere Lockenfülle gibt, so haben wir unseren Apollon. Eine solche Vereinigung strenger und weicher Elemente findet im 5. Jahrhundert nirgends einen Platz, wohl aber in einer Übergangszeit, die nachweislich und bewußtermaßen auf frühere Stufen der Entwicklung zurückgegriffen hat, nämlich in den ersten Jahrzehnten des 4. Jahrhunderts v. Chr.

Wir müssen diese Zeit als eine Art Pause in der Entwicklung betrachten. Die künstlerischen Probleme waren bis zu einem bestimmten Grade der Reife durchgedacht, von wo nur mit ganz neuen Anläufen der Weg weiterführte. Die allgemeine Erschöpfung des griechischen Lebens am Ende des peloponnesischen Krieges mag sich auch den Künstlern mitgeteilt haben. Seelisch ist das 4. Jahrhundert, bis etwa zum Auftreten Alexanders des Großen, erfüllt von einer weichen, weiblichen, oft fast müden Stimmung. Persönliches Glücksgefühl und sanfte Heiterkeit der Sinne verdrängen die strengen männlich-tatkräftigen Ideale von Staat und Agon, die das 5. Jahrhundert beherrschen. Kephisodot mit seiner madonnenhaft gestimmten Eirene, Praxiteles mit der selbstgenügsamen Lieblichkeit und Schönheit seiner Gestalten sind die besten Vertreter des veränderten Geschmacks. Kephisodots Eirene (vgl. später), entstanden wahrscheinlich im Jahre 375 v. Chr., ist ein gesichertes Beispiel, wie man sich im Formalen an älteres anlehnte; ihre Gewandmotive sind phidiasischen Statuen aus der Zeit von etwa 450–430 v. Ch. entlehnt, während in der Haltung und Stimmung das neue Fühlen bereits den reinsten Ausdruck findet.

In gleicher Weise ist der Apollon zu beurteilen. Die weiche Fülle des Fleisches, das sanfte Neigen des Hauptes sind etwas neues für diesen kräftigen und leidenschaftlichen Gott, dessen breiter und wuchtiger Körperbau aber zu dieser sanfteren Auffassung wenig stimmen würde, wenn nicht die wohlige Rundung aller Formen den Gedanken an strenges Wollen und energisches Handeln kaum aufkommen liesse.

Tafel 57. Herakles. Originale Bronzestatuette. Die Augen aus Silber. Höhe 0,33 m. Aus Alt-Szöny, dem alten Brigetio in Ungarn. Wien, Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses.

Der Gott trägt über der linken Schulter das gesondert gearbeitete Löwenfell, unter dem der Arm vollständig ausmodelliert ist. Die Rechte schulterte die Keule, die Linke trug Pfeil und Bogen. Es ist ein außerordentlich fein gearbeitetes Originalwerk, das ein römischer Kenner sich mit in die Provinz genommen hatte. Im Formalen verrät der Körper die Errungenschaften der polykletischen Schule, nur daß auch er mit fülligerem Fleische umkleidet ist. Der Kopftypus hingegen, ein ausgesprochener Rundschädel, liegt auf einer graden und sehr klar erkennbaren Entwicklungslinie, die von dem Münchener Ölgießer (Tafel 55) zum Praxitelischen Hermes führt (vgl. später). Im Temperament ist die Statue der vorigen nahe verwandt. Das ist nicht der unwiderstehliche muskelstrotzende Heros, wie ihn eine ältere und eine jüngere Zeit (Farnesischer Herakles) auffaßt, sondern ein liebenswürdiger edler Jüngling. Das feine Werk findet also von selbst seinen Platz in der zur vorigen Tafel geschilderten Übergangsepoche.

Tafel 58. Jünglingsstatue. Marmor. Höhe 0,73 m. Boston, Museum of fine arts.

Das Standmotiv ist ähnlich zu ergänzen wie die vorige Statue, nur daß die Seiten umgetauscht sind und der rechte Arm sich etwas weiter abstreckt. Es ist ein sehr jugendlicher Körper, noch ohne Schamhaar. Die Arbeit läßt ein griechisches Originalwerk erkennen. Wir geben es als ein Beispiel der wundervollen attischen Marmorarbeit des 4. Jahrhunderts, die einfach ist ohne trocken zu sein, weich ohne Weichlichkeit, und von der liebenswürdigen Anmut, die über allem Attischen liegt. Dabei wird es kaum das Werk eines besonders berühmten Meisters gewesen sein. Vor Originalen dieser Art ermessen wir erst, wieviel verloren geht, wenn die Hand des römischen Kopisten solche Formen nachbildet. Denn der Duft des Lebendigen, der Hauch von Lieblichkeit, der über dieser Haut liegt, schwindet unter der fremden Hand unwiederbringlich dahin.

Abb. 20. Münchener Oeleingiesser. Ergänzung in Braunschweig. (Zu Spalte 108.)

Tafel 59. Poseidon. Originale Bronzestatuette. Die Pupillen und Brustwarzen waren aus Silber eingesetzt. Die rechte Hand ist ergänzt. Höhe 0,18 m. München, Antiquarium.

Die stolze Haltung dieses kräftigen Mannes weist auf einen olympischen Gott. Die Linke hielt ein Szepter oder einen Dreizack, die Rechte eher einen Delphin als einen Blitz, da die Handfläche nach oben gewendet war und Zeus den Blitz von oben zu fassen pflegt, so wie er ihn schleudern kann; erst in späterer Zeit trägt er ihn mehr wie zur Schaustellung auf der flachen Hand. Für den Meergott paßt der Charakter der Statuette vortrefflich, da dieser meist nicht so olympisch und übermächtig dargestellt wird, wie sein Bruder Zeus. Hier ist im Neigen des Hauptes mehr Weichheit als jener zu haben pflegt. Durch diese Grundstimmung reiht sich die Statuette den vorigen Werken an. Formal ist sie auf dem polykletischen Kanon aufgebaut, aber mit der für das 4. Jahrhundert charakteristischen Milderung aller Übergänge. Die Arbeit ist von sorgfältigster Durchführung, ein vortreffliches Originalwerk aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts.

Tafel 60. Athlet mit dem Schabeisen. Überlebensgroße Bronzestatue. Höhe 1,925 m. Aus 234 Stücken wieder zusammengesetzt; nur Kopf, rechte Hand und rechter Fuß waren ganz. Neu sind Teile des rechten Oberarms, drei Finger der Linken, Teile an den Beinen. Das Schabeisen ist alt, aber nicht zu dieser Statue gehörig. Gefunden ist sie auf dem römischen Marktplatz von Ephesos, in der Südwestecke, wo sie in einer großen Wandnische stand. Wien, Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses.

Nach dem matteren Intermezzo der Übergangszeit, die formal von der Vorzeit zehrte, kommen gegen die Mitte des 4. Jahrhunderts in der Körperbildung wie im Gewandstil die glücklichsten neuen Anläufe. Es zeigt sich nun, daß Polyklet in der Verlebendigung der Körperhaltung keineswegs das letzte Wort gesprochen, sondern daß es auch innerhalb des einfachen Stehens — ohne die Hilfe einer äußeren Stütze — noch eine neue und höchst überraschende Möglichkeit gibt. Ihr Vollender ist Lysipp. Aber auch hier sehen wir das Neue nicht fertig wie Athena aus dem Haupte des Zeus emporsteigen, sondern wiederum ist es etwas Erarbeitetes, langsam der Natur Abgerungenes. Werke wie die auf Tafel 60 und 61 sind die Vorversuche, aus denen Lysipp mit der Sicherheit des großen Meisters die Resultate zieht (Tafel 62).

Der Athlet von Ephesos ist die vortreffliche Nachbildung eines berühmten Originals, das außerdem in einer Florentiner Statue **(Abb. 21)** in gleicher Größe, verkleinert in einer Statuette von Frascati in Marmor, endlich im Schnitt eines Siegelsteins in vertieftem Relief kopiert worden ist. Die ephesische Statue für das Original selbst zu halten, wie man getan hat, ist wegen der derben, kopistenmäßigen, durchaus nicht fein empfundenen Arbeit der Haare ausgeschlossen, da sichere Originale des 4. Jahrhunderts wie der wundervolle Athletenkopf von Olympia (Abschnitt Bärtige Köpfe) uns den Maßstab für das Können des 4. Jahrhunderts geben. Die Güte der Arbeit am Körper erklärt sich zur Genüge aus der Möglichkeit der Abformung des Originals, wodurch die Form fast unversehrt erhalten wird, während bei den schwierigeren Haaren das Durchziselieren nach dem Guß die größere oder geringere Feinheit der Hand deutlich verrät.

Das Motiv der Statue ist wieder einer der kleinen Vorgänge in der Palästra, bei denen der Körper einige Augenblicke ruhig steht und so dem Auge des Künstlers ein rasch erfaßtes Gesamtbild gibt. Der Jüngling reinigt in der ephesischen Statue, wie aus der Haltung der Hände mit Sicherheit zu schließen war, die Oberseite der linken Hand mit dem gekrümmten Schabgerät, der Stlengis oder Strigilis. In der Statuette von Frascati hingegen faßt er mit dem Daumen der Rechten in den gekrümmten oberen Teil des Instruments, um den Schmutz zu entfernen. Die Abweichung ist belanglos, wie ja der ganze Vorgang wieder nur den künstlerischen Anstoß, nicht den Zweck der Darstellung bildet. Doch ist mit feiner Empfindung das Linienspiel und ganze Bewegungssystem des Körpers wie auf diesen Brennpunkt hin zusammengeführt.

Das Standmotiv — das in Abbildung 21 besser erkennbar ist als auf der leider nicht vom richtigen Standpunkt genommenen Tafel 60 — läßt sich bis zu einem gewissen Grade von einer älteren Stufe ableiten, dem Münchener Eingießer Tafel 55. Die grätschige Beinstellung ist gleich, wobei man natürlich zur genauen Vergleichung sich die eine der Statuen ins Spiegelbild setzen muß. Nur ist aus dem fest aufgesetzten Spielbein der älteren Statue ein leichteres Spielen geworden. Und hier eben liegt der Keim zu dem Neuen, wie wir nachher sehen werden.

Auch andere Verbindungsfäden führen von der Münchener Statue zu der ephesischen. Schädel- und Gesichtstypus sind gleich, nur daß bei der ephesischen alles voller, reifer und das Haar aufgelockerter ist.

Wenige Schritte noch und wir gelangen zu dem Kopfe des Praxitelischen Hermes (vgl. später).

Tafel 61. Hermes von Antikythera. Bronze. Höhe 1,94 m. Gefunden 1900 bei der Insel Antikythera an der Südostspitze des Peloponnes im Meere zusammen mit zahlreichen anderen Statuen. Hier war in römischer Zeit ein Schiff gescheitert, das eine Last Kunstwerke nach Rom bringen sollte. Es scheinen jedoch meist keine Originalstatuen gewesen zu sein, da sich Kopien berühmter Werke, wie des Farnesischen Herakles und anderer darunter befinden. Auch die am besten erhaltene Hermesstatue ist nach der derben Arbeit der Haare eine Kopie. Sie war in viele Stücke gebrochen. Besonders am Rumpfe ist vieles und nicht alles glücklich restauriert. Athen, Nationalmuseum.

Die Bewegung des rechten Armes hat zu vielen Vermutungen Anlaß gegeben. Es sollte Paris mit dem Apfel, Perseus mit dem Haupt der Medusa, ein Athlet mit einem kugeligen Salbfläschchen sein. Tatsächlich sind in der Hand keine sicheren Ansatzspuren eines Gegenstandes erkennbar. Die beste Erklärung ist vielmehr die als Hermes Logios, des Gottes der Rede, der seine Hörer ganz wörtlich gesprochen zu „packen“ sucht. Die Gesten des etruskischen Redners in Florenz und des berühmten Augustus von Primaporta sind nahe verwandt. In der gesenkten Linken wird der Gott ein Kerykeion getragen haben.

Das Standmotiv knüpft letzten Endes an Polyklet an, wie auch die breite Schwere des Rumpfes seinen Einfluß verrät. Aber indem der Spielfuß nicht nur zurück, sondern auch weiter nach außen gestellt ist, taucht die erste Ahnung von der Beweglichkeit der lysippischen Standart auf. Und in den gestreckteren Beinen und dem kleinen Kopf kündigt sich das Ringen nach einem neuen Proportionsideal an. Jedoch liegt das alles in dieser Gestalt noch fast unharmonisch beisammen. Indem der Rumpf ganz die polykletische Form behalten hat, wirkt der Kopf, so schön er an sich ist (Abschnitt Unbärtige Köpfe), entschieden zu

Abb. 21. Athlet. Römische Marmorwiederholung nach demselben Urbild wie die Bronze von Ephesos Tafel 60. Florenz, Uffizien. Falsch ergänzt sind die Unterarme und Hände, die statt der Vase ein Schabeisen halten müssen. (Zu Spalte 114.)

klein, die Arme sind zu schmächtig, die Leichtigkeit des Spielbeins teilt sich dem Ganzen nicht mit, ja der Stand erscheint fast unsicher. Denn das Spielbein drückt durch seine energische schräge Linie den Körper zu stark zur Linken hinüber, ohne daß das Standbein den genügenden Gegendruck böte. Auch fehlen im Gesamtbild die vorherrschenden Linien, durch die ein geschlossener Rhythmus zustande kommt. Die Statue verhält sich zum lysippischen Apoxyomenos genau so wie der Münchener Heros (Tafel 46) zum Doryphoros des Polyktet (Tafel 47). Die Ideen sind da, aber es bedarf eines ganz großen Meisters, um sie im Feuer des Genies zur unwidersprechlichen Einheit zusammenzuschweissen.

Tafel 62. Der Apoxyomenos des Lysipp.

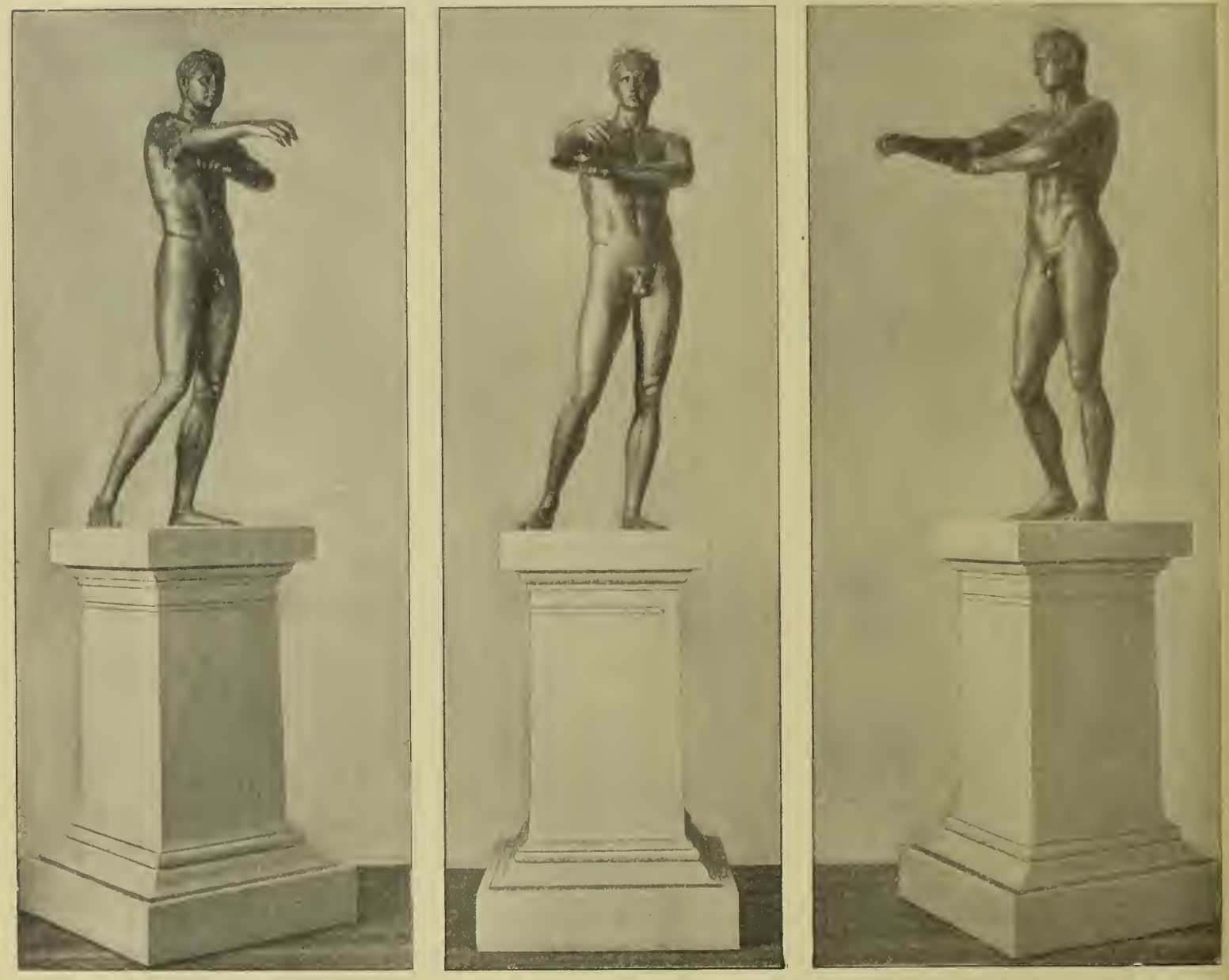


Abb. 22 a b c. Apoxyomenos des Lysipp. (Tafel 62.) Wiederherstellungsversuch. Erlangen, Kunstsammlung der Universität.

Gute frührömische Marmorkopie nach Bronze. Höhe 1,93 m. Gefunden 1849 im Trastevere in einem antiken Privathause. Ergänzt sind die Finger der rechten Hand, fälschlich mit einem Würfel, die Spitze des linken Daumens, die Zehen. Der antike Kopist hat den Stamm hinzugefügt und zwischen linkem Handgelenk und Rumpf sowie zwischen rechter Hand und

Oberschenkel Stützen angebracht. Rom, im Braccio Nuovo des Vatikanischen Museums.

Das Original dieser Statue hatte Agrippa vor den von ihm erbauten Thermen aufgestellt. Tiberius liebte sie so sehr, daß er sie in seinen Palast bringen ließ. Aber als der Kaiser im Theater erschien, murrte das Volk derartig, daß er sie an ihren alten Platz zurückstellen mußte. So empfand selbst die Menge, die doch in Rom Statuen genug hatte, daß hier ein Meisterwerk von allerhöchstem Range vor aller Augen stand.

Wir besitzen es in einer Nachbildung, die in jeder Hinsicht vortrefflich ist und bei der uns auch das Glück einer fast unversehrten Erhaltung zuteil wird. So kann man versuchen auch das letzte, was uns fehlt, die Wirkung der Bronze, wieder herzustellen, indem man die Marmorstützen entfernt und den Abguß bronziert. Die **Abbildungen 22 a b c** geben eine Wiederherstellung aus der Erlanger Universitätssammlung, bei der auch ein Sockel in antiker Form und von der vermutlichen ehemaligen Höhe hinzugetan ist. Nun erst spricht das Werk rein zu uns, nun erst steigen die wundervollen Formen ganz frei und leicht empor, mit der selbstverständlichen Schönheit einer vollkommenen Pflanze und doch auch mit der ganzen Spannkraft eines willensbegabten Wesens.

Worin liegt der Zauber dieser Gestalt? Die letzten Elemente der künstlerischen Vollkommenheit, geheimnisvoll am lichten Tag, entziehen sich dem grübelnden Verstand und das Wort ist wie ein plumpes Tasten an dem, was nur unmittelbar gefühlt werden kann. Dennoch lehrt uns Vergleich und Beschreibung wenigstens schärfer sehen. Alles Schwere, Unausgeglichene des Hermes von Antikythera ist geschwunden. Die Gestalt ruht auf dem linken Bein, aber es ist kein festes unverrückbares Ruhen mehr. Denn das Spielbein, weit zur Seite gesetzt, ist seinerseits mit Spannkraft erfüllt und es bedarf nur eines leisen Druckes im Fußgelenk, eines leichten Straffens im Knie, um den Körper zur Linken, oder eines kleinen Nachlassens, um ihn zur Rechten zu drehen. Das ist das Neue. Man hat es sehr glücklich das labile Gleichgewicht genannt. Der Gegensatz ist das stabile Gleichgewicht der polykletischen Gestalt, in der es eines starken Willensantriebs, einer Arbeit aller Körperteile bedürfte, um auch nur die kleinste Verschiebung hervorzurufen. Hier jedoch würde, wie der Windhauch über den Wasserspiegel läuft, das leiseste Zucken eines Willensnervs im Augenblick den ganzen Körper durchzittern. In der polykletischen Gestalt fühlen wir die Bewegung eingeschlossen gewissermaßen hinter feste Dämme, die zu durchbrechen Arbeit kostet; hier ist sie so lose und in Bereitschaft als bedürfe es nur eines Hauches, um den Stein ins Gleiten zu bringen. Oder es ist wie ein bis über den Rand gefülltes Gefäß, in dem das aufgewölbte Wasser nur noch durch eigene Kohäsion am Überfließen verhindert wird. So ist das Problem, das mit der Entdeckung des Spielbeins zu Anfang des fünften Jahrhunderts zuerst auftauchte, nach anderthalb Jahrhunderten durch mancherlei Stufen und mit rastloser Arbeit zu einer schlechtweg vollkommenen Lösung gebracht: am stehenden Körper ohne eine tatsächliche Handlung das äußerste Maß von lebendiger Bewegung zu Gefühl zu bringen.

Die Einzelformen verstärken den Eindruck. Wenn bei Polyklet alle aufbauenden Teile des Rumpfes in eine scharf umschriebene Vorderansicht gedrängt waren, an deren Rändern keine Fläche, keine Linie nach rückwärts leitet, so ist hier das Gegenteil der Fall. Alle Formen des Körpers sind rund. Die Beine sind wie Walzen, der Rumpf wölbt sich in der Mittellinie nach vorn und seine Flächen führen in wohliger Rundung den Blick nach rückwärts. Folgt man dieser „Tiefenanregung“ des Auges und wechselt körperlich den Standpunkt, so entdeckt man abermals ein Neues. Diese Statue ist nicht wie alles Ältere auf die eine Ansicht von vorne gedacht, sie hat mehrere nahezu gleich vollkommene Ansichten von halbrechts und halblinks (Abb. 22 a, c) und man wird sie schließlich umwandeln, um an jeder Stelle das köstliche Spiel der Umrisse zu genießen. Weder bei Polyklet noch Praxiteles kann man dies wagen, dort spricht die eine Vorderansicht alles aus. So wird Lysipp der Schöpfer eines plastischen Gedankens, der in der Antike auch später vereinzelt bleibt und selbst in der neueren Kunst nicht durchweg und keineswegs immer mit Glück verkörpert wird, das ist die Mehr- und Allansichtigkeit der Statue.

Eine letzte Kühnheit bleibt noch zu besprechen. Die Erzielung der „Reliefwirkung“ im rundplastischen Werk, die die Grundlage aller vorlysippischen Kunst ist, beruht auf einer wesentlich durch den Werkvorgang am Marmor veranlaßten Gesetzmäßigkeit: alle Teile der Gestalt sind hinter einer vordern Fläche, nämlich der ursprünglichen Oberfläche des Steinblocks anzuordnen, vor die nichts heraustreten darf. Lysipp, der Bronzekünstler, der die Statuen aus Ton aufbaut, durchbricht die Tradition mit dem Arme des Apoxyomenos, der um seine ganze Länge vor die Hauptvorderfläche hervorragt. Auch in diesem Punkte ist der Hermes von Antikythera ein Vorläufer gewesen. Aber wie hart, wie übergangslos reckt sich

sein Arm ins Leere. Wie fein dagegen vermittelt beim Apoxyomenos der linke Arm die Verbindung mit dem Rumpf. Auch diese Kühnheit hat in der Antike nur wenig Nachfolge gefunden.

Lysipp hat wie Polyklet den Ruf eines großen Lehrers gehabt, er ist der zweite große Meister der argivisch-sikyonischen Schule und so nimmt es nicht Wunder, daß er auch theoretisch die Grundlage aller Bildhauerkunst, die Proportionslehre, neu begründet hat. Der Geschmack hat sich geändert. Der wuchtige Ernst des großen politischen Zeitalters ist verdrängt durch eine leichtere genußsüchtigere Auffassung des Lebens und wie in der Architektur die Säulen dünner und höher, in der Keramik die Gefäßformen schlanker und zierlicher werden, so ist auch das Ideal des Körpers ein anderes. Nicht die massive Kraft polykletischer Schenkel, nicht seine „vierschrötigen" Leiber — „quadrata" nennt sie ein schriftstellernder Schüler Lysipps, Xenokrates — gelten mehr als die wahre Schönheit, sondern der gestreckte, schlanke, bewegliche Körper. Der ephesische Athlet (Taf. 60) und der Hermes von Antikythera (Taf. 61) geben auch in diesem Punkte schon Teile des neuen Ideals. Lysipp erst vollendet es zu einer Einheit. Die Beine sind lang, die Arme weniger muskulös, der Rumpf kurz, schmächtig, der Kopf klein; alle Formen nicht mehr rechteckig und flächig, sondern rund und voller Modellierung. Für die hellenistische Zeit ist dieser neue Kanon der herrschende.

In einem Punkte aber ist Lysipp ganz anders wie Polyklet, obwohl sie beide große Lehrer waren. Bei Polyklet empfinden wir in jeder Form die Arbeit des Gedankens, bei Lysipp sind wir in unmittelbarer Nähe der Natur. Eine Anekdote berichtet, daß Lysipp als junger Gießergesell dem berühmten Maler Eupomp auf die Frage, welchen Lehrer er sich wählen wolle, kecklich geantwortet habe: die Natur. Wenn die moderne Kritik das Geschichtchen auch als die Erfindung eines späteren Kunsthistorikers nachweisen zu können meint, so ist es jedenfalls so wahr wie nur je eine erfundene Geschichte. Denn so gewiß der Aufbau des Apoxyomenos das Ergebnis der heißesten künstlerischen Gedankenarbeit ist, ein Werk, das nur einem ganz reifen Meister nach langer Vorübung gelingen konnte, so wenig fühlen wir etwas von dieser Arbeit. Alles ist mit Natur erfüllt, mit feinster lebendiger Schwellung der Muskeln, mit elastisch durchsichtiger Spannung der Haut, mit einer Fülle unmittelbar gefühlter Einzelform in der Oberfläche. Die Abbildungen geben keinen entfernten Begriff von dem Reichtum der Formen, den Auge und Hand am Marmor wahrnehmen.

Und noch ein letztes. Alle bisherigen Athleten waren vollkommene Körperwesen, jedoch von ihrer Seele erfuhren wir nicht viel. Im Antlitz des Apoxyomenos aber spielt ein feiner, schmiegsamer, reizbarer Geist. Wie er die Krönung des ganzen Werkes bildet, werden wir bei der gesonderten Betrachtung des Kopfes erkennen.

Tafel 63. Eros, den Bogen spannend. Römische Marmorkopie nach Bronze. Höhe 0,60 m. London, British-Museum.

Die Leichtigkeit der lysippischen Standart ist hier auf einen knabenhaften Körper übertragen in einem Motiv, das den Körper selbst wie in die Krümmungslinie eines Bogens zusammendrückt. Der Knabe stemmt das untere Ende der Waffe ans Knie und will, indem er sie mit der Linken zusammenbiegt, am oberen Ende die Sehne aufspannen, was die Ergänzung nicht ganz richtig getroffen hat. Es ist ein Werk von so feiner und interessanter Rhythmik, daß man nicht ungern glauben möchte, daß Lysipp selbst es geschaffen. Im Geiste seiner Kunst ist es jedenfalls.

Tafel 64. Der betende Knabe. Bronze. Höhe 1,28 m. Ergänzt sind beide Arme und die Augäpfel. Die Statue war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Besitz eines Oberintendanten der Finanzen Frankreichs, Fouquet, der sie aus Italien erworben hatte, kam 1717 in den Besitz des Prinzen Eugen von Savoyen, dann in die Galerie Lichtenstein und endlich an Friedrich den Großen (1747), der sie auf der Terrasse von Sanssouci aufstellte. Später gelangte sie ins Berliner Schloß (1787), wurde 1806 nach Paris entführt und 1812 zurückgebracht. Berlin, Königl. Museen.

Der Knabe hebt beide Arme aufwärts und wendet den Blick nach oben. Doch sind die Hände nicht richtig ergänzt. Sie müßten mit den inneren Flächen nach außen vom Körper abgewendet sein, in der antiken Gebärde des Gebets, die ursprünglich ein Abwehren des Bösen bedeutet. Gewöhnlich wird nur eine Hand und nur bis in Brusthöhe erhoben. Diese seltenere Art, die sonst nur noch auf geschnittenen Steinen und auf einem Relief vorkommt, ist offenbar um ihrer künstlerischen Schönheit willen gewählt worden. In wundervollen Linien steigen die Umrisse des Körpers empor und es bleibt immer beklagenswert, daß wir ihr echtes Ausklingen nach oben nicht kennen. Proportionen, Oberflächenbehandlung und Kopftypus sind ganz lysippisch, doch ist das Werk für den Meister selbst kaum bedeutend genug. Man vermutet eine Nachbildung des schriftlich bezeugten „adorans" seines Schülers Boëdas darin.

ANGELEHNT.

Ehe wir die Entwicklung der Standfigur weiter in die hellenistische Zeit verfolgen, müssen wir eines Nebenschößlings gedenken, den dieser Gedanke getrieben hat. Im Suchen nach Bereicherung der Konture und Belebung der Innenzeichnung bot sich den Künstlern ein eigentümliches Mittel, den Körper in mancherlei Dehnungen und Spannungen zu zeigen, ohne ihn doch wirklich zu bewegen — das ist das Anlehnen. Vom leichten Anstützen an einen Gegenstand bis zum schweren Lasten auf einer untergestellten Stütze gab es eine Fülle von Möglichkeiten und jede bedeutet ein neues reizvolles Linienspiel, zugleich aber auch eine ungeahnte Bereicherung des seelischen Ausdrucks. Die Flächenkunst hat diese Motive schon im 5. Jahrhundert aufgegriffen und mannigfach durchgearbeitet, aber in der Rundplastik bleiben sie vereinzelt. Nur etwa der „Narkissos" des polykletischen Kreises hat schon damals sein Glück gemacht. An ihn anknüpfend versucht die Rundplastik des 4. Jahrhunderts in einer Reihe von Varianten dem Motive alles nur denkbare abzugewinnen. Im Narkissos (Taf. 65) — und ähnlich in dem herrlichen Frauentorso in Neapel (Abschnitt Nackte Frauen) — ist gleich eine äußerste Möglichkeit gefunden: der Körper schiebt sich weit auf die unterstützte Seite hinüber, wodurch das Spielbein fast ganz entlastet wird und die Linien des Rumpfes schräg gegen die hochgedrückte Schulter hinstreben. Indem der Narkissos seinen Kopf gegen diese Schulter senkt, bekommt das Ganze einen Ausdruck von beschaulichem Ausruhen. Das war eine Stimmung, die dem 4. Jahrhundert besonders sympathisch war. Nach den aufregenden heroischen Ereignissen des 5. Jahrhunderts folgt ein stilleres, fast etwas müdes Zeitalter, dem ein behagliches persönliches Glück mit geistigen Genüssen und ungestörter Sinnenfreude wichtiger ist als Wettkampf und Krieg. So werden solche ausruhenden Gestalten im 4. Jahrhundert geradezu ein Lieblingsthema, das man bisweilen verschmilzt mit einem anderen bevorzugten Gedanken der Zeit, der Sorge für kleine pflegebedürftige Menschenkinder. Besonders im praxitelischen Kreise werden diese Ideen auf das glücklichste behandelt.

Wenn wir die Gestalten nach formalen Gesichtspunkten anordnen, so erkennen wir, wie man von anfänglich herben und unausgeglichenen Umrissen zu immer größerer Linienschönheit fortschreitet, die freilich in der nachpraxitelischen Kunst in Süßlichkeit endet. Der Hermes Kephisodots d. Ä. **(Abb. 24)** ist eine unmittelbare Fortsetzung des Narkissos. Mit Ausnahme der Arme stimmt die Haltung fast Zug für Zug überein, nur daß der Hermes herber und frischer wirkt. Die Konturen sind härter, eckiger, mit raschen und unausgeglichenen Übergängen; wenn auch der ganze Aufbau ererbtes Gut ist, so ist die Statue doch in der Durchführung frisch aus der Natur herausgesehen. Kephisodots größerer Sohn Praxiteles übernimmt wiederum den Aufbau und macht mit geringen äußeren Änderungen den angelehnten Satyr daraus (Taf. 66, Abb. 25), den man sich natürlich zum genauen Vergleich ins Spiegelbild setzen muß. Aber welche Veränderung! Alles Herbe ist verschwunden, weich, fließend, süß sind alle Formen und Linien und die emporstehende Schulter ist mit einem breit verhüllenden Fell abgerundet. Ein anderes Werk jedoch, das sich noch enger an den Narkissos anschließt, der sogen. Adonis in Neapel (Taf. 67), hat diese Härten noch nicht vermieden. Dann aber kommt der olympische Hermes des Praxiteles und nun ist jeder Hauch von Eckigkeit verflogen. Wieder wie schon bei Polyklet (Sp. 100) und Lysipp (Sp. 119) besteht die Erreichung des Gipfels nicht in einer überraschenden neuen Erfindung, sondern wie mit der Selbstverständlichkeit eines Naturgesetzes wird das Endresultat aus allen früheren Versuchen gezogen. Die geläuterte Schönheit steht vor uns. Was folgt, ist teils ein Ausmünzen des Gefundenen, teils ein Überbieten, das doch nicht gelingt. Der Künstler des Florentiner Apollino (Taf. 69) will die süßen Linien noch süßer, die weichen Formen noch weicher machen — und wird dabei weichlich und süßlich. Nur dem Meister selbst blieb es vorbehalten, sich selbst zu übertreffen. Der Sauroktonos des Praxiteles (Taf. 70) ist das Letzte, was aus diesem Motive herauszuholen war, das Äußerste, was an rhythmischem Schwunge den menschlichen Gliedern abzugewinnen ist.

Ganz andere Wege geht Lysipp. Realistischer als Praxiteles, sind ihm nicht die lieblichen Linien das Endziel der Kunst, sondern ihre Ausdrucksfähigkeit, ihr inneres Leben. Der Silen mit dem Dionysosknäbchen (Taf. 71) lehnt sich mit der sicheren und gelassenen Kraft des gereiften Mannes auf den Baumstamm, um desto freier mit dem kleinen Pflegling scherzen zu können. Und welch ungeheurer Ausdruck in dem wuchtenden Lasten des Farnesischen Herakles (Taf. 72). Die Ermüdung des stärksten Mannes, wie konnte man sie eindringlicher zeigen

als durch die Schwere, mit der die ungeheuren Muskelmassen dieses Körpers zwischen Keule und rechter Hüfte gewissermaßen zu hängen scheinen. Was in den beiden lysippischen Gestalten die Ausdruckskraft des Stützmotivs weit stärker macht als bei den praxitelischen, ist die Stellung des Spielbeins. Dort verschwindet es nach hinten, hier ist es vorgesetzt und steht lose, fast wie überflüssig zwischen dem tragenden Rahmen von Standbein und Stütze. Eine anscheinend geringe formale Neuerung ist die Trägerin gesteigerten inneren Lebens.

Eine andere Art des Ausruhens im Stehen, das Aufstützen eines Fußes, fügen wir hier gleich an. Auch dies Motiv ist in der Relief- und Zeichenkunst des 5. Jahrhunderts bereits eifrig behandelt worden, findet aber ebenfalls erst im 4. Jahrhundert seine volle Durchbildung in Rundplastik. Doch ist es nicht allzu variabel und so kann das eine Beispiel des Lateranischen Poseidon (Taf. 73) für alle gelten. Wie reizvoll die Linien des Körpers bei dieser Zusammenkrümmung wirken, bedarf keiner Erläuterung.

Im ganzen zeigt uns die Geschichte der Stützmotive, die im 4. Jahrhundert ihre Blütezeit erleben, wie diese neuen formalen Schönheiten gleichzeitig eine Fülle von seelischen Ausdruckswerten mit sich bringen, die der älteren Epoche ganz fremd waren, die aber für den zartgestimmten feinfühligen Sinn des 4. Jahrhunderts ein entscheidendes Kennzeichen sind.

Tafel 65. Ausruhender Knabe, sogen. Narkissos. Marmor. Höhe 1,16 m. Ergänzt nach anderen Kopien: die Beine von unterhalb der Kniee, der linke Arm (die Hand müsste jedoch nach hinten gedreht sein), der Baumstamm und die Standplatte, endlich die Nase. München, Glyptothek.

Ein schöner Knabe, etwa zwischen 12 und 14, stützt sich versonnen auf einen Baumstamm. Da die Attribute in den zahlreichen Nachbildungen und Abwandlungen der Gestalt wechseln, ist ihre ursprüngliche Bedeutung unsicher. Dass es Narkissos sei, der sich in der Quelle spiegelt, ist ganz unwahrscheinlich. Die glaublichste Deutung ist die auf Adonis, den schönen Liebling der Aphrodite, der eines frühen Todes sterben musste. Die leise Trauer, die in dem Neigen des Hauptes liegt, wäre wie eine Vorahnung und so passt die Erklärung auch auf den seelischen Gehalt des Werkes nicht übel.

Der Kopf und der flächige Rumpf zeigen alle Merkmale der polykletischen Kunst so klar, dass man höchstens noch fragen kann, ob das Werk dem Meister selbst oder seiner Schule zuzuschreiben sei. Auch im ganzen Aufbau wird man leicht den Weg vom Doryphoros bis hierher finden. Das „Schreitmotiv", die herausgedrängte Hüfte, das Konvergieren der Queraxen des Rumpfes, alles erscheint hier wieder, nur verstärkt und zugleich ins leichtere, freiere, jugendliche übersetzt. Das Motiv des rechten Arms auf dem Rücken kommt bei einem anderen polykletischen Werke, einem der gewöhnlichen Atlethenbilder, schon vor. Somit ist die Gestalt wie ein letzter Gedanke, der aus dem polykletischen Formensystem herauszuholen war und man darf sie daher mit einiger Zuversicht dem Meister selber geben. Daß sie, ähnlich wie der Doryphoros, von späteren Kopisten und Nachbildnern mannigfaltig abgewandelt worden ist — als Narkissos, als Hermes, als Jäger — kann diese Zuweisung nur stützen. Mehr noch der Umstand, daß sich auf sie die ganze Reihe angelehnter Gestalten des 4. Jahrhunderts aufbaut, die wir oben besprachen (Sp. 124).

Es lohnt sich, den Vergleich mit der Gruppe des **Hermes mit dem Dionysoskind** von **Kephisodot dem Älteren,** dem Vater des Praxiteles, näher auszuführen. Wir besitzen von diesem litterarisch bezeugten Werke aller Wahrscheinlichkeit nach eine Kopie wenigstens des Hermes in einer Statue in Madrid (Abb. 24). Eine andere Wiederholung, bei der auch das Kind erhalten war, ist nur aus einem alten

Abb. 23. Hermes mit dem Dionysoskind. Nach Kephisodot d. Ae. Alter Stich einer verschollenen Gruppe, einst im Palazzo Farnese zu Rom. Der Stecher hat die Gruppe unmittelbar auf die Platte gezeichnet, daher erscheint beim Abdruck die Gestalt im Spiegelbild.

Kupferstich bekannt (Abb. 23), in dem der Zeichner den Stil etwas entstellt hat. Dass der Aufbau des Hermes Zug für Zug mit dem „Narkissos“ übereinstimmt, ist schon oben gesagt. Auch die flächige Anlage des Rumpfes und selbst die charakteristische Führung einzelner Linien wie der Beckenlinie sind völlig gleich. Neu jedoch ist sowohl die Motivierung und damit innere Beseelung der Haltung, wie auch die Durchführung der Einzelformen. Der Gott trägt das Kind auf dem Arm und blickt wie neugierig oder erstaunt herab, gerade als stütze er sich nur auf, um das kleine Wunder recht bequem zu betrachten. Darum ist hier nichts mehr von dem „Ausruhen“ des Narkissos, sondern alle Linien sind straff und gespannt. Im Körper haben wir statt der knabenhaften die kräftigen Formen des jugendlichen Mannes und auch dies

Abb. 24. Hermes nach Kephisodot d. Ä. Aus der Gruppe mit dem Dionysoskind. Ergänzt beide Arme und die Nase. Madrid, Museum des Prado.

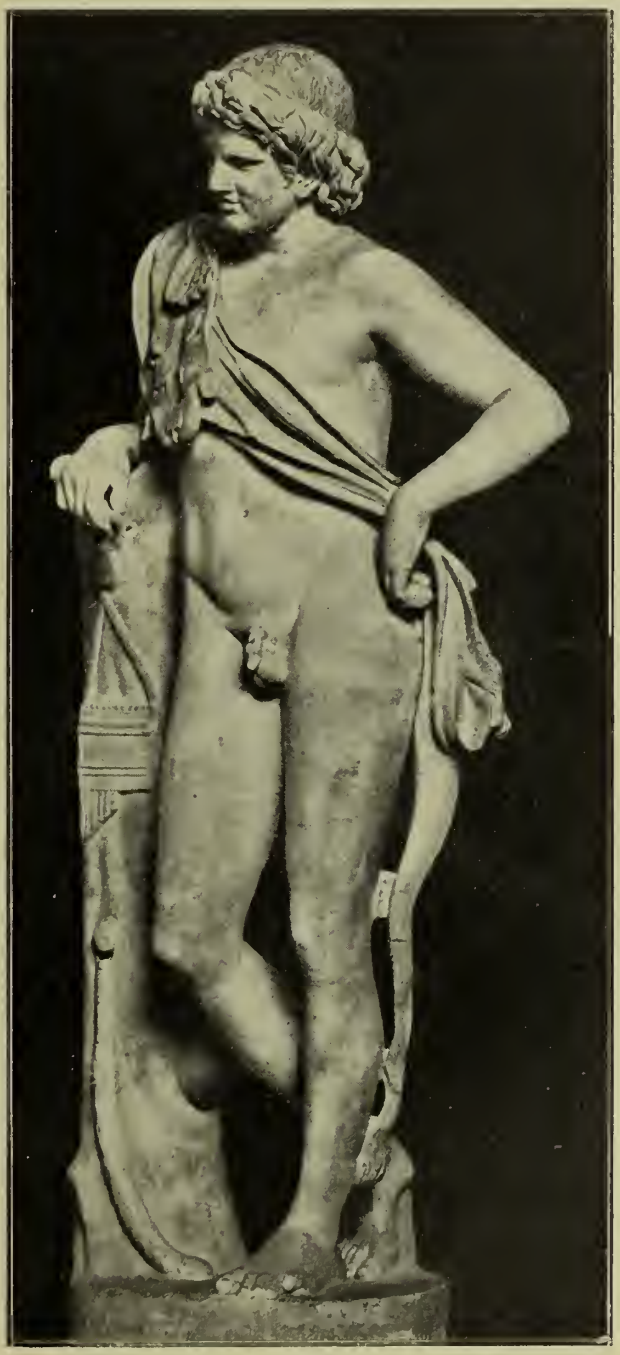


Abb. 25. Satyr. Nach Praxiteles. München.

trägt sein Teil dazu bei, das Werk als etwas Neues erscheinen zu lassen. Es ist lehrreich, wie bei so weitgehender allgemeiner Übereinstimmung des Motivs allein durch die Ausführung der ganze Charakter verändert werden kann.

Tafel 66. Angelehnter Satyr. Marmor. Höhe 1,70 m. Ergänzt die Nase, die Finger der rechten Hand mit der Flöte, der kleine Finger der linken Hand. München, Glyptothek.

Abb. 25. Kopie nach dem gleichen Original. Marmor. Höhe 1,71 m. Der Kopf stammt von einer anderen Kopie. Ergänzt die rechte Hand mit Flöte, der kleine Finger der linken Hand und die Schnauze des Pantherfelles. München, Glyptothek.

Die Statue ist in etwa 70 Wiederholungen erhalten, die im Beiwerk untereinander abweichen und auch in der Arbeit sehr verschieden sind. Das beste Stück ist eine leider sehr verstümmelte Kopie ohne Kopf im Louvre, die auf dem Palatin in Rom gefunden ist und die man sogar als das Original angesprochen hat. Das liebenswürdige Werk war vortrefflich zum Schmuck von Gärten und Villen geeignet, wie überhaupt Praxiteles durch seine liebliche und leichtverständliche Schönheit der offenbare Liebling der römischen Zeit war. Dass der Satyr seine Schöpfung sei, kann zwar nicht litterarisch belegt werden, doch ist der Vergleich mit dem Hermes von Olympia (Tafel 68) und anderen gesicherten Werken überzeugend. Man hat vermutet, dass es eine Nachbildung desjenigen Praxitelischen Satyrs sei, den das Altertum „den weitberühmten“ nannte, Periboëtos, doch ist das nicht beweisbar.

Es ist kein Gott, sondern einer jener Naturdämonen, die man in älterer Zeit als halbtierische freche Waldschratte, später als leichtsinnige, übermütige und ewig fröhliche Gefährten des Dionysos auffasste. Das vierte Jahrhundert lässt ihnen von ihren dämonischen Abzeichen nur noch die zugespitzten Ohren und ein kleines Schwänzchen im Kreuz. Praxiteles im besonderen veredelt sie zu so sympathischen freundlichen Wesen, dass wir in ihrer träumerischen Behaglichkeit die ganze Poesie eines glücklichen Naturzustandes ohne Kampf und Arbeit zu empfinden glauben. Lässig drängt der jugendlich blühende Körper gegen den Stützpunkt hin, aber ohne alle lastende Schwere; graziös schiebt die Hand das Fell zurück — eine feine und wohlberechnete Überschneidung des Rumpfes — und stützt sich zierlich auf die ausgeschwungene Hüfte; voll und rund wie eine reife Frucht sind Leib und Glieder.

Das Anlehnen ist hier ein glückliches Mittel zur Charakterisierung einer Stimmung und wiederum hat das Motiv einen ganz anderen Ausdruck bekommen als es in dem Werke des Kephisodot hatte. Aus Herbheit und Straffheit ist süsse Behaglichkeit geworden, wie wir schon oben ausgeführt haben (Sp. 124).

Tafel 67. Jugendlicher Gott, sogenannter **Adonis von Capua.** Marmor. Höhe 2,32 m. Ergänzt die Nase, die rechte Hand, der ganze linke Arm samt dem Stamm und der Standplatte, das ganze rechte Bein, das linke vom Knie ab. Gefunden im Amphitheater zu Capua, von wo auch die „Venus von Capua“ und die sogenannte Psyche in Neapel stammen. Neapel, Museo nazionale.

Trotz der starken Ergänzungen, die übrigens in der Hauptsache das richtige getroffen haben werden, haben wir die Statue aufgenommen, da sie entwicklungsgeschichtlich wichtig ist als ein selbständig neben den Praxitelischen Lösungen stehender Versuch. Denn die Statue in den praxitelischen Kreis zu setzen, wie bisher geschehen, halte ich für ganz verfehlt. Der Rumpf ist in seiner Grundanlage die unmittelbare Weiterentwicklung des Narkissos. Geblieben ist die Hochdrückung und der spitze Umriß der linken Schulter, das Herausspringen des Rippenkorbes an der linken Seite, der Knick im Umriss der rechten Seite oberhalb der Hüfte, endlich die breite flächige Behandlung der Muskeln, alles Dinge, die von praxitelischer Linieneleganz und Rundlichkeit weit entfernt sind. Die Verwandtschaft des Kopfes mit dem praxitelischen Satyr Periboëtos ist eine ganz äusserliche, die ausschliesslich in der Ähnlichkeit der Haartracht besteht. Mir scheint es ein durchaus von Praxiteles unabhängiger Versuch, das Narkissosmotiv in der Weise des 4. Jahrhunderts zu behandeln, indem die einfachen Flächen des polykletischen Vorbildes durch reiche Modellierung belebt sind. Diese grössere Fülle der weichen Einzelformen steht jedoch in einem gewissen Missverhältnis zu der Eckigkeit der Umrisse. Man hat mit Recht „ein Defizit zwischen Gewolltem und Vollbrachtem“ empfunden, aber wenn man den Schluß zieht, das Werk gehöre darum einem Schüler des Praxiteles, so ist das sicherlich falsch. Die Routine der praxitelischen Schule sieht anders aus — der Apollino (Tafel 69) mag als ein Beispiel für viele gelten — und sie verstösst am allerwenigsten gegen die Eleganz der Linie. Gerade aber indem wir trotz aller Flüssigkeit der Formen in dem Adonis einen Mangel an innerlichem Rhythmus empfinden, lehrt uns das Werk die Bedeutung des Praxiteles voll erkennen,

dessen höchster Ruhmestitel der unübertroffene Zusammenklang der Formen ist.

Die Bedeutung der Statue bleibt unsicher, Bogen und Köcher sind willkürlich zugefügt, und die populäre Benennung Adonis hat wenig Wahrscheinlichkeit. Man möchte eher einen Gott darin sehen, zumal die Statue weit über Lebensgrösse hat.

Tafel 68. Hermes mit dem Dionysoskind, Werk des Praxiteles. Parischer Marmor. Höhe 2,15 m. Gefunden am 8. Mai 1877 im Heratempel zu Olympia an der Stelle seiner ursprünglichen Aufstellung. Ergänzt ist der rechte Unterschenkel außer dem Fuß, der ganze linke Unterschenkel, der unterste Teil des Stammes. Olympia, Museum. — **Abb. 26** gibt eine Ergänzung, die in der Dresdner Skulpturensammlung unter Leitung von Georg Treu ausgeführt worden ist.

Hermes bringt das Dionysoskindchen zu den Nymphen von Nysa zur Pflege. Der Gegenstand ist auf älteren Vasen und Reliefs öfters dargestellt, wobei meist die Wanderung oder Ankunft geschildert wird. Der Plastiker macht ein Stimmungs- oder Situationsbild daraus, indem er den Gott einen Augenblick verweilen und mit dem Kleinen spielen läßt. Lässig lehnt er sich an einen Baumstumpf, über den sein Mantel herabhängt, und mit der Rechten hebt er eine Traube hoch, die er gepflückt hat. Begehrlich streckt das Knäblein die Hand danach, indem es sich mit der anderen an der Schulter des freundlichen Pflegers festhält. Es ist dieselbe Komposition wie in der Gruppe des Kephisodot (Abb. 23. 24), aber wie anders ist sie durchgeführt! Wo dort eine gewisse Frische und Herbheit, unausgeglichene Uebergänge, eckige Brechungen waren, da ist hier klassische Abgeklärtheit, süßester Wohllaut der Linien, weichster Rhythmus der Flächen, vollkommene Schönheit. Praxiteles ist ein Vollender. Wenn wir den Weg übersehen, der bis hieher zurückgelegt ward, so scheint alles vorherige wie Vorarbeit, Vorübung für das Finden der reinen Schönheit. Nun steht sie vor uns. Aber dennoch war das nicht ein automatischer Prozeß, wie etwa das Ersteigen eines Berges, wo jeder Schritt gleich dem anderen ist, und der letzte nicht schwerer als die ersten. Sondern das Ersteigen des Gipfels ist die entscheidende Tat, die nur der höchsten Begabung gelingt.

Praxiteles hat die großen reifen Schönheitslinien gefunden, die fortan die Kunst beherrschen. Mit wundervoller Schwingung lehnt sich der kräftige und doch weiche Körper an, jene Schwingungen, die der

Abb. 26. Hermes des Praxiteles (Taf. 65). Nach dem ergänzten Abguss in der Skulpturensammlung zu Dresden.

Künstler auf so mannigfaltige Weise in zahlreichen seiner Gestalten wiederholt. Sie bilden den großartigen Rahmen, in den er eine Fülle von köstlichen Einzelformen ergießt. Es war einer der größten Glücksfälle, daß uns gerade von Praxiteles ein so trefflich erhaltenes Werk der eignen Hand wiedergeschenkt ist. Denn mehr als bei den meisten anderen Künstlern, den einzigen Lysipp etwa ausgenommen, drückt sich sein Wesen und Wollen gerade in der letzten Vollendung aus, in der süßen Schönheit der Oberfläche. Keine Photographie allerdings und kein Abguß vermag sie wiederzugeben, diese leisesten wohligen Schwellungen, das köstliche Auf und Ab der Rundungen und Wölbungen, die von sanftem Schimmer durchleuchtet sind und von geheimnisvollem Leben durchflutet, daß sie zu zucken scheinen und man fast vergißt, daß sie Stein sind.

Schönheit ist alles. Gerne nehmen wir es darum in Kauf, wenn der weitere Vergleich mit der Gruppe des Kephisodot uns erkennen läßt, daß das innere seelische Leben dieses Kompositionsgedankens nicht gewonnen, sondern fraglos verloren hat. Bei Kephisodot sind Pfleger und Kind in engster seelischer Beziehung zueinander gewesen, soweit sich aus dem Stiche ein Urteil gewinnen läßt, und jedenfalls sehen wir an der Eirene desselben Meisters (vgl. Abschnitt Bekleidete Frauen), mit welch madonnenhafter Innigkeit und Zartheit er das Thema zu behandeln vermochte. Beim praxitelischen Hermes ist das Kind räumlich so stark zurückgedrängt, daß man es fast durch ein Attribut ersetzen könnte, ohne dem Ganzen allzuviel Schaden zu tun. Um so freier bietet sich dafür die satte Schönheit dieses Götterleibes dem Blicke dar. Ferner lehren uns die Mythologiekundigen, daß die Charakteristik des Gottes selbst keineswegs tief oder treffend ist. Es ist ein schöner kräftiger Mann, aber dieser wohlhäbige gutgepolsterte Körper ist nichts Bezeichnendes für den Gott der Palästra und der ewigen Botengänge, noch das liebenswürdig-gutmütige Gesicht für den Beschützer der Diebe und Kaufleute. Nicht hohe geistige Dinge wie die großen Götterbildner des 5. Jahrhunderts hatte Praxiteles seiner Zeit zu sagen, sondern was sie verlangte und was er ihr und der Folgezeit gab, war eine neue süße sinnlichere Schönheit. Nicht die Freude an göttlicher Erhabenheit oder athletischer Muskelkraft erregt diese Epoche, sondern der Reiz des blühenden Fleisches, der schwellenden Rundungen, der mattschimmernden Haut. Dem Marmor das denkbar höchste an Ausdruck dieser Art abgewonnen zu haben, war der höchste Ruhm dieses Meisters und wir fühlen ihn unmittelbar nach an seinem Hermes. Der Blick wird nicht müde, immer wieder diesen Linien und Flächen zu folgen, von denen eine die andere bedingt und ergänzt und die doch jede für sich eine Liebkosung des Auges ist. Auch dies sind im letzten Ende Kraftlinien, der Ausdruck innerer organischer Notwendigkeiten, aber man wird hier nicht wie beim polykletischen Doryphoros sich versucht fühlen, sie mathematisch zu konstruieren. Die Gesetze, nach denen sie geworden sind, sind tief verborgen unter einer Schönheit, die wie eine unmittelbare Offenbarung der Natur uns ergreift und befriedigt, ohne die Arbeit des Intellekts herauszufordern.

Ein letztes dieser Schönheit freilich ist uns verloren gegangen, die Belebung durch Farbe. Reste von Rotbraun fanden sich an Haaren und Sandale, auch Lippen und Augen sowie das Gewand waren zweifellos bemalt. Ob der Körper leicht gelblich getönt war, wie man annehmen möchte, ist hier, wie für die ganze griechische Kunst seit dem Ende der archaischen Zeit, eine offene Frage. Jetzt hat der Marmor den leicht bräunlichen Edelrost, den ihm die verwitternden Eisenteilchen gegeben haben. Wie viel aber Praxiteles selbst von der Hebung der plastischen Form durch die Farbe hielt, erfahren wir durch einen Ausspruch von ihm, der sich in ein Kompliment an einen der bedeutendsten Maler seiner Zeit, seinen Landsmann Nikias kleidet: diejenigen seiner Statuen, sagte Praxiteles, halte er für die besten, an denen Nikias die Bemalung gemacht habe. Vielleicht findet hier auch ein Umstand seine Erklärung, der manche moderne Betrachter gestört hat, daß nämlich zwischen Baumstamm und Hüfte eine Stütze stehen geblieben ist, die an einem Originalwerk überrascht. Man könnte sie sich sehr wohl durch eine entsprechende Bemalung gewissermaßen ausgelöscht denken. Doch empfand andrerseits die Antike nicht so naturalistisch wie wir, indem sie z. B. unter bäumenden Pferden fast regelmäßig eine schräge Bauchstütze anbrachte. Und tatsächlich bemerkt auch heutzutage ein unbefangener Betrachter diesen neutralen Querstreifen kaum.

Tafel 69. Der Apollino. Marmor. Höhe 1,40 m. Ergänzt die untere Hälfte des linken Unterarms und die Hand, die Nase, Teile an Basis und Stamm. Florenz, in der Tribuna der Uffizien.

Heinrich Meyer, der Herausgeber von Winckelmanns Werken und künstlerische Berater Goethes, bemerkt zu diesem jugendlichen Apollo: „Der Fluß

und das sanfte Wallen der Umrisse ist bewundernswürdig, die Haupt- oder Mittellinie der Figur kann unmöglich mehr Schwung und Eleganz, mehr edles und reizendes haben.“ Neuere hingegen finden die Statue zu weichlich. Man muß sie verstehen als einen letzten Ausläufer praxitelischer Gedanken, wie sie die Schüler und Enkelschüler des Meisters fortgesponnen haben. Neben den Hermes gehalten treten die Übertreibungen hervor. Die Hüfte biegt übermäßig aus, das linke Knie drängt sich geziert nach einwärts, die Armhaltung wirkt affektiert. Aus Schönheit ist Koketterie geworden, aus Süße Süßlichkeit. Mit einem Wort: antikes Rokkoko. Es ist die Durchführung einer künstlerischen Idee bis in die letzte Möglichkeit.

Tafel 70. Apollon Sauroktonos des Praxiteles. Marmorkopie nach Bronze. Höhe 1,53 m. Ergänzt Teile am Gesicht, der rechte Unterarm, drei Finger der linken Hand, das rechte Bein von der Mitte des Oberschenkels ab, das linke vom Knie abwärts, ein Stück des Stammes mit dem oberen Teil der Eidechse. Die Ergänzungen sind durch eine ganz erhaltene Bronzewiederholung in Villa Albani gesichert. Rom, Vatikan.

Nichts ist bezeichnender für die Sinnesart des Praxiteles, als daß er den Göttern allen Ernst nimmt. Apollon, der strenge rächende Gott, der Drachentöter, wird ihm zu einem sechzehnjährigen Knaben, der im Spiel einer Eidechse auflauert, um sie mit einem Pfeile zu spießen. Graziös lehnt er sich an den Baumstamm, daß sich sein schlanker Körper wie ein Bogen zwischen der linken Hand und dem rechten Fuße ausspannt, ganz Leichtigkeit, ganz Beweglichkeit. Denn es bedarf nur einer kleinen Drehung um die beiden Stützpunkte, daß die drohende Hand ihr Ziel erreicht. Damit ging der Künstler ganz aus dem Rahmen der bisherigen Stützmotive heraus, die alle ein ruhiges festes Lehnen waren. Aber dennoch wird man auch hier den formalen Weg vom Narkissos über den Neapler Adonis zu dieser neuen Möglichkeit erkennen, in der der Körper durch das äußerste Auseinanderrücken der Stützpunkte die stärksten Schwingungen hergibt, die denkbar sind. Der Linienkünstler Praxiteles feiert hier seinen höchsten Triumph, wobei es bezeichnend ist, daß er, obwohl Marmor sein bevorzugtes Material ist, diesmal zur Bronze gegriffen hat, die mit ihrer statischen Leichtigkeit, ihrer geringeren Flächenwirkung diesen ganz nur als Umriß gefaßten Gedanken weit besser verwirklichen konnte. Der Marmorkopist konnte einer plumpen Stütze nicht entraten.

Tafel 71. Silen mit dem Dionysoskind. Marmor. Höhe 1,99 m. Ergänzt am Knaben beide Arme, das linke Knie, der rechte Fuß, am Silen kleinere Teile. Rom, Vatikan.

Als Gruppe ist dies Werk von wundervoller Geschlossenheit und Ausdruckskraft. Wie der Silen liebevoll und sinnend, fast möchte man sagen andächtig den jungen Gott in Händen hält und dieser ihm zappelnd und strampelnd entgegenjubelt, das ist formal und seelisch gleich vollendet. Alles Interesse vereinigt sich dabei auf den obersten Teil der Gruppe, wo die Linien lebhaft hin und her gehen. Das übrige ist nur der notwendige Träger, untergeordneter Wert zweiten Ranges. Nirgends ist ein Vordrängen formaler Schönheit. Wir haben auch keine Vorstufen aufzuzeigen, weder für die Art der Gruppierung noch für das Standmotiv, das durch die völlige Entlastung des linken Beines und das sichere Aufruhen des Körpers auf der Stütze so unübertrefflich zu Gefühl bringt, wie der würdige Pfleger ganz ungestört durch statische Funktionen das göttliche Kindlein hätscheln möchte. Es ist das Werk eines Künstlers, der ein kräftiger Realist war — man sehe den dicken Bauch und die hageren Beine des Silen — und ein Meister der Charakterisierungskunst, Eigenschaften, die dem Wesen des Schönheitsuchers Praxiteles meilenfern sind, weshalb es unbegreiflich ist, daß man neuerdings die Gruppe ihm wieder hat zuschreiben wollen. Hingegen ist ganz überzeugend die Zuweisung an Lysipp, bei dem wir sogleich an seinem ausruhenden Herakles genau dieselbe seltene Standart wiederfinden werden und zu dessen männlich kräftiger Art diese frischgeschaute Szene vortrefflich paßt.

Tafel 72. Herakles Farnese. Marmor. Höhe 3,17 m. Ergänzt die linke Hand mit einem Teile des Unterarms, die Zehenspitzen. Gefunden 1540 in den Thermen des Caracalla. Früher im Besitz der Farneses. Seit 1790 in Neapel, Museo nazionale.

Am Felsen unter der Keule nennt sich Glykon von Athen als Verfertiger des Werkes, mit demselben Ausdruck ἐποίει, den jeder Künstler bei einem originalen Werke gebraucht. Dass Glykon jedoch nur ein Kopist war, wird durch eine kleinere Wiederholung der Statue im Palazzo Pitti zu Florenz bewiesen, die die museumsmäßige Aufschrift trägt: „Werk des Lysipp“. Es unterliegt also keinem Zweifel, daß wir Kopien nach diesem Künstler vor uns haben. Nun erscheinen allerdings auf den ersten Blick die Formen der Farnesischen Statue so übertrieben, die Muskelberge so barock, daß man dies dem feinen und so gar nicht

pathetischen Lysipp nicht hat zuschieben mögen, sondern es für Übertreibungen des Kopisten gehalten hat, etwa bei einer Umsetzung des Originals in den kolossalen Maßstab. Aber erstlich haben wir keinen Grund, den sogenannten „neu-attischen" Kopisten, deren uns aus den Kopien der römischen Kaiserzeit mehrere inschriftlich bekannt sind und denen Glykon wohl zuzuzählen ist, so selbständige Leistungen zuzutrauen. Zweitens vergisst man, dass Kolossalfiguren ihre eigenen Gesetze haben, zumal wenn das Vorbild Bronze war, was so gut wie sicher ist, da Lysipp nur in diesem Material gearbeitet zu haben scheint. Denn bei Bronze wirkt vermöge der starken Reflexe und der dunklen Farbe die Modellierung sehr viel schwächer, als im Marmor. Die grossen Flächen eines ehernen Kolossalbildes müssen daher viel stärker durchmodelliert werden als im Marmor, um die gleiche Wirkung zu erreichen und so mag es gekommen sein, daß durch gedankenlose Übertragung aus dem einen Material ins andere die übertriebene Wirkung des Farnesischen Herakles zu stande gekommen ist. Endlich muss man bedenken, dass der Koloss nicht für scharfes Museumslicht und nahe Betrachtung gemacht war, sondern irgendwo im Freien weit in die Ferne wirken sollte.

Als psychologische Studie und Stimmungsbild ist das Werk eine Meisterleistung. Den stärksten aller Helden ermattet zu zeigen, um die Grösse seiner Leistungen daran ermessen zu lassen, ist zwar schon im 5. Jahrhundert versucht worden, aber erst die lysippische Statue schöpft den ganzen Inhalt dieses Gedankens aus. Schwer wie ein Gebirge legen sich die Muskelmassen gegen die Stütze hin und die völlige Entlastung des vorgesetzten linken Beines gibt uns das Gefühl der vollkommensten Willensentspannung im ganzen Leibe. Der Kopf neigt sich matt gegen die Schulter und der Blick geht mit jenem stumpfen Ausdruck ins Leere, der für die höchste körperliche Ermüdung charakteristisch ist. Wenn Praxiteles im Sauroktonos das grösste Linienkunststück aus der Idee des Anlehnens herausgeholt hat, so gewinnt ihm hier Lysipp die stärksten seelischen Akzente ab. Und damit ist die Entwicklungsfähigkeit dieser Motive im wesentlichen zu Ende. Zwar bringt die Kleinkunst, besonders die Tonplastik in der hellenistischen Zeit noch diesen oder jenen neuen Einfall, aber in Monumentalwerken begegnen wir ihnen kaum mehr. Höchstens bei der so viel umstrittenen Ergänzung der Venus von Milo werden wir seiner nochmals zu gedenken haben.

AUFGESTÜTZTER FUSS.

Tafel 73. Poseidon. Marmorkopie nach Bronze. Höhe 2,01 m. Ergänzt die Nase und einige Locken, der linke Arm, die Hälfte des rechten Unterarms und die rechte Hand mit der Schiffsverzierung, beide Unterschenkel, das Schiff und der Delphin. Rom, Lateranisches Museum.

Die Ergänzungen sind durch andere Wiederholungen gesichert und vortrefflich ausgeführt. Der Meergott steht ausruhend am Strande und blickt sinnend und ein wenig ermüdet über das Meer hin. Das Aufstützen des Fußes erscheint hier in einer formal wie seelisch außerordentlich glücklichen Fassung. Zahlreiche Nachbildungen und Abwandlungen in Groß- und Kleinkunst beweisen, daß man diese Haltung als den besten Ausdruck für das Wesen des Meergottes empfunden hat, dessen Stimmung, wie die seines Elementes, zwischen äußerster Erregung und matter Erschöpfung hin- und herschwankt. Man glaubte früher, in der Statue eine Nachbildung des Isthmischen Poseidon des Lysipp zu haben, doch ist ein stilistisch zweifellos lysippischer Poseidonkopf im Vatikan (vgl. Abschnitt Bärtige Köpfe) von dem des lateranischen ganz verschieden und auch der Körper, die untersetzten Proportionen, die flächige Rumpfbehandlung sind völlig anders als die lysippische Art. Ein mit Lysipp etwa gleichzeitiger oder wenig älterer Künstler wird der Schöpfer sein.

An andere Statuen mit dem Motive des aufgestützten Fußes sei hier nur erinnert, den sandalenbindenden Hermes, den Alexander Rondanini, die vatikanische Muse, eine Jünglingsstatue im Kapitolinischen Museum, eine Musenstatue im Vatikan und andere. Das Motiv hat keine so vielfältige und konsequente Durcharbeitung erfahren wie das Anlehnen und so können wir uns hier mit der Vorführung einer der reichsten und schönsten Lösungen begnügen.

DER STEHENDE MANN.

HELLENISTISCHE EPOCHE

300–50 v. Chr.

Wir nehmen den Faden der Entwicklung da wieder auf, wo wir ihn mit den lysippischen Lösungen der aufrechten Standart (Taf. 62—64) verlassen hatten. Lysipp hatte jene bewundernswerte Leichtigkeit und Beweglichkeit in seine Gestalten gebracht, die dem

Geiste der hellenistischen Epoche ganz besonders sympathisch sein mußten. In diesem Zeitalter der Vermählung von Orient und Okzident, wo das Griechentum von Persepolis bis Rom die Welt geistig erobert, wo durch die Gründung zahlreicher neuer Städte im Osten und durch die Entstehung von Weltstädten die Volkselemente überallhin durcheinanderfluten, tritt die griechische Seele aus ihrer Gelassenheit heraus. Es kommt eine Unruhe und Reizbarkeit in die hellenische Welt, die sich einerseits entlädt in einem gespreizten, pathetischen und übertriebenen Gehaben, andererseits durch die Flucht ins Leichte, Spielende, Tändelnde. Götter- und Porträtbilder werden ins Pompöse und fast Theatralische gesteigert, daneben aber spielt die Phantasie wie zur Erholung mit allem Leichten und Graziösen, mit Kinder- und Erotengestalten, oder auch drolligen Zwergen, komischen Fratzen und ähnlichem. Vor allem aber wird die Monumentalkunst nun weit mehr als früher befreit von der Einseitigkeit der religiösen Aufträge. Neben Tempelschmuck und Weihgeschenk treten in großen Massen die rein dekorativen Kunstwerke, die nur zum Schmuck von Garten und Park, Haus und Halle gedacht sind und die darum der Phantasie der Künstler den weitesten überhaupt denkbaren Spielraum lassen. Innerhalb dieses Kreises ist es denn auch, wo die letzten Versuche mit der Verlebendigung der stehenden Gestalt gemacht werden (Taf. 78—80), nicht ohne daß das äußerste Mittel angewendet wird, den Körper in eine wirkliche Bewegung zu versetzen. Es sind Tanzmotive, die der stehenden Gestalt die Glieder lösen, ohne sie doch vom Orte zu entfernen, und Satyrn sind es, die ewig beweglichen Geister die in Wald und Busch hausen, an denen man diese letzten künstlerischen Ideen erprobt. Es sind keine Schöpfungen von so typischer Kraft mehr, wie die älteren, aber grade weil ihnen die klassische Ruhe fehlt sind sie von einem neuen Reiz.

Daneben werden die alten Standmotive in mancherlei Art fortgebildet, ohne daß grundlegende neue Gedanken dazu kämen. Nur wird alles verstärkt, unterstrichen, übertrieben, die Hüfte biegt sich weiter aus, der Arm reckt sich höher hinauf, der Kopf wirft sich stärker empor oder senkt sich weicher hinab und in der seelischen Stimmung ist entweder gesteigerte Kraft und Erregung oder süßeres weicheres Sinnen und Träumen. Die Spannweite der Empfindung ist größer und die Kunstformen — ein nunmehr ungeheures, durch Jahrhunderte stetig vermehrtes Kapital — sind bis zur Übersättigung mit Ausdruckskraft erfüllt.

Tafel 74. Poseidon von Melos. Griechische Originalarbeit etwa des 3. Jahrhunderts v. Chr. Parischer Marmor. Höhe 2,45 m. Aus zwei Stücken gearbeitet, die am oberen Rand des Gewandes zusammengefügt sind. Ergänzt außer Kleinigkeiten am Gewand nur der Dreizack. Gefunden 1877 auf der Insel Melos. Athen, Nationalmuseum.

Kein Gott konnte die hellenistische Art so gut in sich aufnehmen wie Poseidon, der Herrscher des ewig unruhigen, ewig veränderlichen Elements, das bald leidenschaftlich aufbraust, bald in majestätischer Ruhe daliegt. Mit Herrschergebärde reckt er in der melischen Statue den gewaltigen Leib zu größter Breite und Höhe empor, stolz wirft sich der Kopf in den Nacken und schüttelt die Lockenfülle, gebietend geht der Blick in die Ferne; der Gott zeigt sich den erstaunten Sterblichen in seiner ganzen Schönheit und Kraft. Die Statue ist ein Liebling des heutigen internationalen Fremdenpublikums in Athen, sie kommt offenbar mit ihren starken Akzenten dem modernen Empfinden weit mehr entgegen als die stillere ältere Kunst. Aber grade gegenüber den feinen und abgewogenen Werken des vierten Jahrhunderts fühlt man hier die Übertreibung, das Gewollte. Das ist nicht mehr die selbstverständliche göttliche Hoheit, es ist — hart ausgedrückt — theatralische Pose. Formal ist das weitergebildete polykletische „Schreitmotiv" sehr glücklich benutzt, um dem bekleideten Unterkörper mehr Breite und Fülle zu geben, der eckige Umriß des muskulösen linken Armes verleiht den Ausdruck von Kraft, der starke, von aller Liniensüßigkeit weit entfernte Schwung der rechten Körperseite findet in dem aufgeworfenen Kopf seinen Ausklang und seine Krönung.

Tafel 75. Hellenistischer Herrscher. Griechische Originalarbeit etwa des 3. Jahrhunderts v. Chr. Bronze. Höhe bis zum Scheitel 2,08 m, bis zum Arm 2,37 m. Die Augäpfel waren aus farbiger Masse eingesetzt. Ergänzt ist der Stab und einige Kleinigkeiten. Gefunden 1884 in Rom beim Bau des Teatro nazionale. Rom, Museo nazionale delle Terme. — Hierzu **Abb. 27.**

Ein Fürst der hellenistischen Zeit, dessen Name noch nicht hat bestimmt werden können, hat sich hier mit jener Mischung von Idealismus und Naturtreue darstellen lassen, die für die griechische Bildniskunst charakteristisch ist, in völliger Nacktheit, aber mit einem in den Hauptzügen porträtgetreuen Kopf. Die Herrscherpose ist ganz ähnlich wie beim Poseidon von Melos (Taf. 74), nur daß sie hier noch

gewollter, noch aufdringlicher wirkt. Das weit zurückgesetzte, fast nachschleifende linke Bein (vgl. besonders Abb. 27) bringt etwas von übersättigter Lässigkeit in die Haltung und der linke Arm muß zum guten Teil die schweren Körpermassen tragen, deren gewaltige Muskulaturen die schlummernde Kraft verraten. Der ungemein energische Kopf erhebt sich mit einem Ausdruck von unwirschem Fragen und mißtrauischer Aufmerksamkeit, so recht ein Bild der unruhigen Zeiten des dritten Jahrhunderts, wo von kühnen Abenteurern über Nacht große Reiche ebenso schnell gegründet wie zerstört wurden. Im Formalen ist die Statue eine reine Fortsetzung lysippischer Gedanken. Das Spielbein ist die Übertreibung des Standmotivs des Apoxyomenos, die Rumpfmodellierung ist Zug für Zug die Steigerung der dortigen und auch im Kopf mit seiner umwölkten Stirn, den etwas gekniffenen Augen und dem nervösen Zucken um die Nasenflügel lebt trotz der Porträthaftigkeit das Schönheitsideal des Apoxyomenos weiter. Die Verwandtschaft geht so weit, daß man anfangs das Werk dem Lysipp selbst zuschreiben wollte. Aber das innere Wesen dieser Formen ist durch die Übertreibung etwas völlig anderes geworden, es entfernt sich weit von der großartigen Vornehmheit und Ruhe, die den Lysipp selbst in seinen kräftigsten Werken wie dem Farnesischen Herakles (Taf. 72) niemals verläßt. Ein Schüler, das Kind einer leidenschaftlicheren Epoche, hat den Meister in Form wie im Ausdruck übertrumpfen wollen.

Tafel 76 links. Dionysos. Griechische Originalarbeit des 3. oder 2. Jahrhunderts v. Chr. Marmor. Höhe 0,71 m. Ergänzt Knöchel des rechten Fußes, der linke Fuß mit Ausnahme der Zehen. Die linke Hand war angesetzt. Die Standplatte ist die ursprüngliche. Gefunden bei den Ausgrabungen des Berliner Museums in einem hellenistischen Privathause in Priene (in Kleinasien gelegen, gegenüber von Milet). Berlin, Königliches Museum.

Dieser zarte Jüngling mit dem weichen, fast weiblichen Kopf ist Dionysos, wie der kleine Panther zu seiner Rechten beweist, und wonach die verlorene Linke mit einem Becher zu ergänzen sein wird. Aus der Formensprache des Werkes wäre diese Deutung kaum zu entnehmen gewesen, denn nichts bezeichnet weder die üppigen noch die leidenschaftlichen Züge, die sich im Wesen dieses Gottes vereinigen. In die-

Abb. 27. Hellenistischer Herrscher. (Tafel 75.) Rom, Museo nazionale.

sem Mangel an Charakteristik sowohl wie in der lieblichen Grazie des ganzen Werkes fühlen wir das Nachwirken der praxitelischen Art, obwohl im Aufbau wie in der Einzelmodellierung keine direkten Ähnlichkeiten herüberführen. Vielmehr ist hier ein neuer eigenartiger Rhythmus gefunden, der nicht auf dem Zusammenfassen durch große Umrißlinien beruht, sondern eher in einem Auseinanderstreben. Man beachte, wie stark im Oberkörper alles nach der rechten Körperseite hinüberneigt — Blick, Arm, Gewand, — und wie im Gegensatz dazu das Spielbein den Blick nach links und hinten führt. Die Linien vom Kopf zum linken Fuße, und von der linken durch den Gewandzipfel stark betonten Schulter zum rechten Ellenbogen hinüber sind die entscheidenden. Statt der senkrechten Linienführung, auf die Praxiteles den Rhythmus aufbaute, ist hier eine Bewegung in die Breite hineingebracht, die wir als etwas Neues der hellenistischen Kunstempfindung, nur in deutlicherer und gröberer Ausprägung, schon beim Poseidon von Melos fanden (Taf. 74). Doch fühlt man hier nichts von absichtlicher Schaustellung wie dort, sondern die zerfließenden Umrisse geben der Gestalt etwas von unbewußter und träumerischer Grazie, die in dieser Epoche nicht allzu häufig ist. Welcher Gegensatz aber zu der koketten und bewußten Pose des Neapler Dionysos auf der gleichen Tafel!

Tafel 76 rechts. Dionysos. Bronze. Höhe 0,63 m. Gefunden in Pompeji. Neapel, Museo nazionale. — Hierzu **Abb. 28.**

Die Statuette hat den populären Namen „Narciss, der auf den Gesang seiner Geliebten, der Echo, lauscht". Aber dies ist ein Mißdeuten der Kopf- und Handhaltung. Der Blick ist aufmerksam auf den Boden gerichtet und die rechte Hand erhebt sich mit wie drohend gestrecktem Zeigefinger. Die sehr glaubliche neuere Erklärung ist, daß ein Panther am Boden saß oder am linken Bein emporsprang, den sein Herr zum Gehorsam ermahnt. Ein ähnliches Spiel mit dem Panther findet sich auf einem reizenden hellenistischen Relief wieder, das wir im Abschnitt Reliefs bringen, und eine ganz analoge Komposition zweier Figuren kennt die Terrakottaplastik dieser Epoche, Aphrodite, die mit der Sandale oder Haarbinde dem knieenden Eros droht. Der Panther muß bei unserer Statue verloren gegangen sein, doch war er schon im Altertum nicht mehr vorhanden, da die Figur mit der jetzigen runden Standplatte gefunden worden ist. Es läßt sich aber aus der Befestigungsart erkennen, daß es nicht die ursprüngliche Aufstellung war. Auch ist übrigens diese Befestigung nicht ganz richtig, da hinten unter die rechte Sohle ein Keil aus Blei eingeschoben ist (Abb. 28). Der rechte Fuß muß vielmehr vollständig flach auftreten, während die Spitze

Abb. 28 Dionysos. (Tafel 76.) Neapel Museo nazionale.

des linken ein wenig vom Boden gehoben war. Dann kommt auch das Standmotiv noch deutlicher zum Ausdruck, das vollständige äußerste Hinüberlehnen auf die rechte Hüfte. Diese Entlastung des linken Beines erinnert an das gleiche Motiv bei dem lysippischen Silen und Herakles (Taf. 71, 72) und auch in der straffen Eleganz der Formen dürften wir lysippische

Nachklänge sehen. Denn trotz aller fast weiblichen Fülle des Körpers, die den jugendlichen Weingott charakterisiert, ist hier nichts von den weichen, vertriebenen Wölbungen und Rundungen der praxitelischen Art, der man die Statuette bisher zuwies. Der Vergleich mit den Nachklängen praxitelischer Kunst in dem Dionysos von Priene bringt dies zur Überzeugung. Im übrigen ist es ein echt hellenistisches Werk, in dem jeder Zug überlegt und berechnet ist. Die kunstvoll verzierten Stiefelchen, das überzierliche Fell, das, rein zum Schmuck, sich mit mageren und eckigen Linien um den rundlichen Arm schlingt, endlich das reiche kurzlockige Haupthaar mit dem Beerenkranze haben die künstlerische Aufgabe, die Weichheit des blühenden Fleisches, das Volle, Pralle seiner Flächen zu heben. Ganz und gar charakteristisch aber ist, wie sich die linke Hand nicht breit und natürlich, sondern mit höchst elegant gespreiztem Daumen und kleinem Finger in die Hüfte stützt. Hier ist nichts von der zerfließenden träumerischen Stimmung der Figur von Priene, sondern alles ist Spannung, Aufmerksamkeit, leibliches und geistiges Gegenwartsbewußtsein.

Tafel 77. Singender Negerknabe. Bronze. Die Augen sind aus Silber eingesetzt. Höhe 0,20 m. Gefunden in Chalon sur Sâone. Paris, Nationalbibliothek. — Hiezu **Abb. 29.**

In der rechten Hand trug dieser schwarze Schlingel ein Musikgerät, — wahrscheinlich das Trigonon oder die Sambyke, ein dreieckiges harfenartiges Instrument — an dessen Saiten er zupft, während er ein schwermütiges Niggerliedchen singt. Alles ist Faulheit an dem Burschen: wie er den Ellenbogen auf die Hüfte stützt, um die leichte Last nicht mit den Muskeln tragen zu müssen, wie er mit der linken Hand an den Saiten herunterschlenkert, wie er den dicken Kopf mit melancholischem Ausdruck hintenüber hängt. Kein Muskel ist gespannt ausser den notwendigsten. Dazu die wundervolle Charakterisierung des Rassetypus, angefangen von dem Kraushaar, der hässlichen Stirn, der platten Nase, den wulstigen Lippen bis zu dem vorstehenden Bauch, der schwachen Muskulatur, der völligen Wadenlosigkeit. Es ist ein ganz frisch gesehenes Stück Natur, bei dem der Künstler sich frei fühlte von aller älteren Rahmenform. Denn so ganz aus dem Gegenstand geholt wie das Standmotiv ist auch die Linienführung, die an die Herbheiten der italienischen Frührenaissance erinnert. Da ist alles mager, eckig, gezerrt und in der köstlich drolligen Seitenansicht Abb. 29 erscheint alles ausserhalb der vernünftigen Proportion. Man sieht wie ungeheuer frisch die künstlerische Kraft auch in der hellenistischen Epoche noch war, wie sie aber trotz allem Realismus immer wieder dem Typischen zustrebt. Denn was da vor uns steht, ist zwar für unser europäisches Empfinden kein Idealkörper, aber die Art der fremden Rasse ist völlig erfaßt, also ist es in seiner Sphäre auch wieder ein Ideal, das von den Zufälligkeiten des Einzelfalles gereinigt ist. Es ist wahrscheinlich, daß das kleine Bildwerk, obwohl in Südfrankreich gefunden, entstanden ist in Alexandria, denn dort vor allem konnten die Künstler solche Kerlchen beobachten und ein ganz ähnliches, nur bei weitem nicht so vollendetes Stück ist wirklich aus Alexandria in das athenische Museum gekommen.

Abb. 29. Negerknabe. (Taf. 77.)

Tafel 78. Satyr von Lamia. Pentelischer Marmor. Ergänzt der linke Unterschenkel. Höhe 0,90 m. Aus Lamia in Thessalien. Athen, Nationalmuseum.

Der Satyr hielt die rechte Hand erhoben, so etwa dass sie die Augen beschattete, ein Motiv, das in vielen verwandten Darstellungen wiederkehrt und das zu Beginn der hellenistischen Zeit von dem Maler Antiphilos in dem berühmten Gemälde eines „ausschauenden Satyrs“ (ἀποσκοπεύων) behandelt worden war. Man könnte sich also unseren Satyr denken, wie er eben aus dem Dunkel des Waldes heraustritt und in die Ferne späht. Aber das allein würde wohl seine Haltung nicht erklären. Die Füße heben sich auf die Zehen, die Hüften recken sich empor, die rechte Schulter schiebt sich vor und der Kopf legt sich weich nach der Seite über. Dieser Zug vor allem stimmt gar nicht zu einem neugierig Lugenden, wie ihn die Vasenbilder oft darstellen. Vielmehr haben wir es hier zweifellos mit einem Tanzmotiv zu tun. Es gab einen Tanz Skopeuma oder Skopós, der wie

es scheint schon in einem Satyrspiel des Äschylos vorkam. Wenn er von dem „Auslugen" seinen Ausgangspunkt nahm, so werden wir ihn nicht lebhaft bewegt zu denken haben, sondern mehr als ein ruhiges Gliederspiel auf ein und derselben Stelle, wie es noch heute die Mehrzahl der orientalischen Tänze ist. Das rhythmische Heben des Armes und das Emporrecken des Körpers wird sein Hauptinhalt gewesen sein. Und eben dieses sehen wir in unserer Statue. Man kann sich gut vorstellen, wie die Gestalt sich auf den Zehen hebt und wieder niederläßt, sich rechts und links dreht, vielleicht auch mit winzigen Schrittchen sich vor- und rückwärts bewegt, und wie durch das weiche Heben und Senken des rechten Armes das Auf und Ab des Körpers rhythmisch verstärkt wird. Der linke Arm und die fließenden Linien des Pantherfelles bilden die Begleitung zur Hauptmelodie.

Obwohl die Gesamterscheinung dieser Statue noch die alte Geschlossenheit und Ruhe bewahrt, so sind wir doch in der Entwicklung der Standfigur nunmehr an den Punkt gelangt, wo die bloße Andeutung oder Vorbereitung der Bewegung nicht mehr genügt. Wollte man über die ungeheuere latente Beweglichkeit des Apoxyomenos hinauskommen, so blieb nichts übrig als eine wirkliche Bewegung, die doch den Körper nicht von der Stelle rückt. Derartiges boten aber gerade Tänze der geschilderten Art. Und tatsächlich werden aus ihnen die letzten Möglichkeiten geschöpft, die sich innerhalb der künstlerischen Idee der Standfigur überhaupt boten, wie uns die nächsten Tafeln zeigen.

Abb. 30. Flöteblasender Satyr. Bronzestatuette. Neapel, Museo nazionale.

Der Körper des Satyrs ist das Erzeugnis eines Geschmackes, der sich im 4. Jahrhundert an Satyrgestalten wie dem praxitelischen auf Tafel 66 vorbereitet und der in der hellenistischen Zeit zum herrschenden wird: der Freude an der Verweiblichung der jugendlichen männlichen Formen, wie wir es auch an dem Neapler Dionysos (Tafel 76 rechts) beobachtet haben. Diese runden Schenkel, diese vollen Hüften, dies schwammige Fleisch sind beinahe weibisch und es bleibt kein großer Schritt mehr zum völligen Hermaphroditen. Was die Künstler bei diesen Aufgaben reizte, war die wunderbar zarte und weich modellierte Oberfläche und sie setzten damit unmittelbar das fort, was Praxiteles begonnen hatte (vgl. Sp. 29). Auch im Kopftypus ist der Satyr von Lamia ein unverkennbarer Abkömmling jenes praxitelischen Ideals (Tafel 66). Die Arbeit der Statue ist so gut, daß wir wohl ein Originalwerk der frühhellenistischen Zeit darin erblicken dürfen.

Tafel 79. Satyr Borghese. Römische Marmorkopie nach Bronze. Höhe 2,06 m. Ergänzt beide Arme, ein Teil des rechten Unterschenkels, des Stammes und des Felles. Aus Monte Calvo im Sabinerland. Rom, Villa Borghese. — Hierzu **Abb. 30.**

Die Arme sind leider falsch ergänzt, sie hielten eine lange Doppelflöte an den Mund, wie der Vergleich mit der ähnlichen Bronzestatuette in Abbildung 30 zeigt. Nach der Melodie des Instruments dreht sich der Satyr in feierlicher Haltung um seine eigene Achse. Es ist vielleicht das, was man den Kreiseltanz, Strobilos nannte, wenigstens ließe sich das Motiv kaum anschaulicher umschreiben. Wie der Kreisel, so steht der Körper aufrecht und ist doch in immerwährender Bewegung. Die Verschraubung der Mittelachse ist in unserer Statue bereits bis zum äußersten Punkt gelangt. Noch ein wenig mehr Drehung und der hintere Fuß wird seinen Platz verlassen müssen.

Daß trotzdem das Motiv noch einer Fortbildung fähig war, zeigt die Darstellung eines jugendlichen Satyrs im Thermenmuseum (**Abb. 31.**), die in mehreren Wiederholungen vorhanden ist. Die Fußstellung ist ähnlich, aber Oberkörper und Kopf beugen sich ganz nach hinten. Man hat gemeint, der junge Satyr entdecke zum ersten Male sein Schwänzchen oder wolle es haschen wie die spielenden Katzen. Aber zweifellos ist auch dies eine Tanzbewegung, bei der die möglichste Verrenkung bei aufrechter Haltung das Ziel war. Für die Künstler bot das nicht nur die Möglichkeit, alles Dehnbare und Biegsame am Körper aufs schönste zu zeigen, sondern auch die glücklichsten und überraschendsten neuen Linien zu finden. Man muß Kopf und linken Arm in der Phantasie hinzufügen, um den Reiz der Erfindung ganz zu würdigen. —

Abb. 31. Tanzender Satyr. Marmorstatuette. Rechter Unterschenkel und Fuss ergänzt. Rom, Thermenmuseum.

Der Satyr Borghese vertritt gegenüber dem weichlichen Satyr von Lamia die männliche und pathetische Seite der hellenistischen Kunst. Der durchgearbeitete Kopf mit dem wilden Haupthaar und dem buschigen Bart erinnert an die Gigantenköpfe des pergamenischen Altars, nur daß die Stumpfnase und das gutmütige runde Gesicht dieses Dionysosdieners ohne alles Schreckhafte sind. Die Verwandtschaft ist aber so groß, daß wir das Bronzeoriginal, das dieser sorgfältigen und belebten Marmorkopie zugrunde liegt, in die Blütezeit der pergamenischen Kunst unter den Attaliden, von der Mitte des 3. bis zur Mitte des 2. Jahrhunderts, werden setzen dürfen. Die Einzelformen des Körpers sind groß und klar vorgetragen und halten sich noch von den Übertreibungen frei, die die späterhellenistische Kunst liebt. Aber in vielem — in den Sehnen an der Kniekehle, den bereicherten Formen des Oberschenkels, den Adern am Bauch — spüren wir schon die glänzende Kenntnis der anatomischen Einzelheiten, die sich die Künstler in der hellenistischen Zeit durch das Sezieren von Leichen erwarben.

Tafel 80. Satyr mit der Fußklapper (Krupezion). Marmor. Höhe 1,43 m. Ergänzt Kopf und Hals, beide Arme, kleinere Stücke am Körper. Florenz, Uffizien. — Hierzu **Abb. 32.**

Der Satyr tritt ein Instrument, das für gewöhnlich zum Taktschlagen beim Chor oder Orchester dient. Zwei Hölzer sind durch ein Gelenk verbunden, von denen das obere mit dem Fuß an einer Schlinge gefaßt und auf das untere aufgeschlagen wird. Bei unserer Statue sind dazwischen noch zwei metallene Schallbecken der im Dionysoskult beliebten Art, sodaß es dadurch zum Musikinstrument wird. Man hatte schon früher erkannt, daß diese Satyrfigur auf einer Münze von Kyzikos mit einer Nymphe gruppiert ist, die wir ebenfalls in plastischen Wiederholungen besitzen, von denen eine im Abschnitt ‚Unbekleidete Frauen' gebracht wird. Kürzlich ist nun im Prager archaeologischen Museum eine sehr hübsche Zusammenstellung und richtige Ergänzung vorgenommen worden, die in Abb. 32 wiedergegeben ist. Nymphe und Satyr haben nach anderen Wiederholungen ihre richtigen Köpfe bekommen, und an Stelle der zweifachen Klapper, die der Satyr in der Florentiner Ergänzung in Händen hat, schnalzt er vergnügt mit den Fingern. Es ist eine „Aufforderung zum Tanz". Das Nymphchen legt schnell die Sandalen an und lacht dem Burschen schon fröhlich entgegen. Der aber klappt und schnalzt bereits die Melodie, nach der sie sich sogleich vor ihm drehen wird. Denn so müssen wir es verstehen, nicht etwa als werde der Satyr sich mit ihr im Reigen schwingen, die Schöne bliebe ja

sonst ohne Musik. Allerdings ist auch das Klappertreten wie ein Tanz auf der Stelle, bei dem sich der Oberkörper bei jedem Klappen des Fußes rhythmisch nach vorwärts neigt und auch das linke Knie sich leicht einbiegt. Die Arme geraten von selbst dabei in ein beständiges Auf- und Abschwingen. So haben wir mit Hülfe dieses Tanzmotivs eine stehende Figur, die doch in lebhaftester Bewegung ist. Es ist der Endpunkt der Reihe, die wir hier aufstellen konnten.

Um den Reiz der Gestalten ganz zu empfinden, muß man sie sich in einen grünen Park versetzt denken, zwischen Buschwerk und Blumen — und wahrscheinlich auch räumlich weiter von einander auf getrennten Sockeln. In ihrer unverhüllten lachenden Sinnlichkeit sind sie derber als alle früheren Darstellungen dieser Art, das Gegenspiel eines heiteren und tändelnden Geistes gegen die Überspannung des Pathos. Wenn somit die Gruppe schon ihrem Wesen nach gegen das Ende der antiken Kunst zu gehören scheint, so wird das durch die Einzelformen durchaus bestätigt, sowohl durch den bäuerischen ganz unedlen Kopf des Satyrs, wie vor allem durch die naturalistische Muskulatur seines Körpers. Da ist jenes äußerste Raffinement der anatomischen Beobachtung, das neben den großen typischen Grundlinien eine Fülle zufälliger und kleiner, ja kleinlicher Formen wiedergibt und dadurch in die Oberfläche eine Unruhe und Abwechslung bringt, wie wir sie ähnlich nur beim borghesischen Fechter des Agasias (Taf. 88) und dem Laokoon wiederfinden werden (vergl. später). Mit solchem Reichtum an Einzelheit hat die Antike ihr letztes Wort in Sachen des Körperideals gesprochen.

Abb. 32. „Aufforderung zum Tanz." Wiederhergestellte Gruppe im archaeologischen Museum zu Prag (W. Klein).

KLASSIZISTISCH.

Wie die Lebenskraft jedes organischen Wesens beschränkt ist, so ist auch innerhalb der Rassengemeinschaft die einzelne geistige Triebkraft, sei es die künstlerische, dichterische oder philosophische, dem Gesetz von Werden und Vergehen unterworfen. Das Griechentum hatte aber als Rasse und als Bildungsträger seine Rolle noch lange nicht ausgespielt, als mit der Unterwerfung der letzten freien Griechenrepublik Rhodos unter den römischen Willen im Jahre 42 v. Chr. sein politisches Dasein völlig zu Ende war. Ohne hier zu untersuchen, ob und wie weit die künstlerische Schöpferkraft durch die allgemeinen nationalen Empfindungen innerlich bedingt und beeinflußt wird, ist es doch ohne weiteres klar, daß von nun an die griechische Bildhauerkunst ein anderes Gesicht hat. Zwar die äußeren Umstände sind ihr günstiger denn je. Der Reichtum und das Wohlleben steigen, seit Augustus die Welt befriedet hat, und der Osten und der Westen wetteifern im Prunk der öffentlichen Bauten und dem Luxus der Wohnungen. Aber die bildnerische Phantasie ist erschöpft. Gewissen neuen Aufgaben gegenüber allerdings, die die römischen Weltherrscher stellen, wird wohl nach neuen Ausdrucksmitteln gesucht, wie etwa in den erzählenden historischen Reliefs; in der Porträtkunst findet man mit Hilfe einer realistischeren Weltbetrachtung einen neuen Standpunkt; auch tritt vielfach ganz offenbar neben das übermächtige griechische ein einheimisch italisches Kunstwollen. Allein bei allen Aufgaben der freien künstlerischen Synthese taucht kein neuer Gedanke mehr auf, sondern man hält sich an das Erbe, das man überkommen hat. Und hier erleben wir das Schauspiel, das sich in späteren kunstschwachen Zeiten öfter wiederholt: nicht die spätesten Gedanken und Lösungen, nicht die letzten Steigerungen und Effekte erweisen sich als tauglich zur Wiederbenutzung, sondern man greift auf diejenigen Epochen zurück, die als die Höhepunkte einer nunmehr abgeschlossenen Entwicklung, als die „klassischen“ Zeiten — jetzt erst entsteht dieser Begriff — empfunden werden. Jene Wertabschätzung tritt ein, die zum Teil ein Erzeugnis kritischen Denkens, mehr aber doch wohl eine instinktive Auslese ist. Denn sie wird nicht von dem Einzelnen, sondern von dem Gesamtgeschmack getroffen. Ein beruhigtes und feinsinnig genießendes Zeitalter wie das Augusteische liebt vor allem die repräsentative Ruhe und die vornehme Geste des fünften Jahrhunderts, und man hat das unvergleichlichste Zeugnis für augusteische Kunst und Gesinnung, die große Prozession auf der Ara Pacis Augusti, sehr treffend als einen Abkömmling des Parthenonfrieses bezeichnet. In der Zeit der Flavier, die wieder kriegerische Leidenschaft kennt, steht zu den Reliefs am Bogen des Titus die frühhellenistische Kunst Pate. Für die Gewandlösung am vornehmen Frauenporträt werden praxitelische Gedanken in zahllosen Abwandlungen benutzt; zum Ausdruck dekorativer Feierlichkeit bietet sich am bequemsten die Formensprache der archaischen Kunst, für andere Zwecke anderes. Mit Geschick und Geschäftigkeit wird das reiche Kapital der alten Kunst ausgemünzt und es entstehen dabei Schöpfungen, die zwar in ihren Elementen ohne weiteres als ererbtes Gut erkennbar, in ihrer Gesamterscheinung aber immerhin eine Art Fortbildung sind, so etwa wie später Thorwaldsen und Canova am Faden der klassischen Kunst in ihrer Weise weitergesponnen haben. Das Wesen eines solchen „Klassizismus“ bleibt sich immer gleich: Vorbilder werden aufgestellt, Regeln abgeleitet, bewährte künstlerische Gedanken wiederholt. Auch auf diesem Wege entstehen hie und da sogar bedeutende Werke, die in der Regel durch die Feinheit des Geschmacks, durch Eleganz, durch Vornehmheit sich auszeichnen. Aber eines fehlt ihnen: das eigne Blut, das selbständige Temperament, das warme Fühlen, die Überzeugungskraft. Bei der älteren griechischen Kunst herrscht gewiß auch überall Schulüberlieferung und der strenge Zwang geprägter Formen, und wir erfreuen uns an Hunderten von Werken einfacher Steinmetzen, die alles Andere als Neuschöpfer waren. Aber die Art, der „Stil“, in dem sie schaffen, war ihnen gewissermaßen von selbst zugewachsen, war ein Stück ihrer eigenen Natur, nicht ein gewähltes Vorbild. Der Klassizist dagegen kann in diesem oder jenem Stil arbeiten — der Begriff des Stiles ist für Schaffende überhaupt erst dann vorhanden, wenn das Schaffen nicht mehr wie eine natürlich sprudelnde Quelle aus ihrem Innern kommt, sondern durch Muster und Beispiele genährt und angestachelt werden muß. Der Klassizist wird — das ist das Entscheidende — für neue Aufgaben nicht ohne weiteres eine Lösung aus sich selbst heraus entwickeln, sondern er befragt die Früheren nach ihren Kunstmitteln und Ausdrucksformen und verwendet von Diesem dies, von Jenem jenes, um seinen neuen Zweck zu erreichen. Auch dies Verwerten, Vereinigen, Verschmelzen ist eine Art Schöpfungsakt, aber das Verschmelzen erfolgt selten so völlig, daß das Gewordene die Selbstverständlichkeit einer

organischen Bildung hat. Der Erdenrest von Verstandesarbeit macht selbst bei dem Besten von dieser Art sich fühlbar durch eine gewisse Kühle, Glätte, Korrektheit. Und so wirken klassizistische Werke auch nicht fortzeugend wie die älteren Dinge, deren jedes seine Ahnherren und Enkel hat. Sondern sie sind isoliert, unfruchtbar, selbst wenn sie in ihrer Art eine vollkommene Leistung sind. Es bleiben Bastarde, die die künstlerische Phantasie nicht von der Natur empfangen, sondern mit dem Verstande gezeugt hat. —

Tafel 81. Apollon. Bronze. Höhe 1,60 m. Ergänzt sind die Füße. Die Augen sind aus Silber eingesetzt. Die Rechte trug ein Attribut, wahrscheinlich einen Bogen. Die Linke war leer, zwischen Daumen und Zeigefinger ist ein Querstück als Schutz stehen geblieben. Gefunden in Zifteh im Nildelta. London, British Museum.

Ein Apollon mit der ganzen jugendlich-kräftigen Schönheit, die ihm auch die ältere Zeit verleiht. Im Körper fühlt man, wenn man den Aufbau ins Auge faßt, die Nachwirkung des polykletischen Ideals. Hingegen ist die Durchbildung der Oberfläche von einer süßen Weichheit und Glätte, die noch weit über das hinausgeht, was in den ersten Jahrzehnten des 4. Jahrhunderts in dieser Hinsicht geschah. (Vergleiche Tafel 56—58.) Der Kopf endlich gibt ein hellenistisches Ideal wieder, dessen krause, zierliche, etwas künstlich arrangierte Locken an den Neapler Dionysos erinnern (Taf. 76 r.), während das übervolle weiche Gesichtsoval, die glatten vollgerundeten Wangen, der winzige Mund an anderen Köpfen dieser Epoche wiederkehren. So trifft zweifellos die Ansetzung der Statue in das erste Jahrhundert v. Chr. das Richtige, und wir verstehen sie als eine erste und charakteristische Leistung der klassizistischen Richtung.

Tafel 82. Antinous. Marmor. Höhe 2 m. Ergänzt die Beine von unterhalb der Kniee, beide Arme. Aus der Sammlung des Hauses Farnese. Neapel, Museo nazionale.

Antinous, ein Jüngling aus Bithynien, von wunderbarer Schönheit, war der Liebling und stete Begleiter des Kaisers Hadrian (117—138 n. Chr.) auf seinen weiten Reisen. Er starb am 30. Oktober d. J. 130 n. Chr. einen rätselvollen Tod in den Wellen des Nils. Man sagte, daß er infolge eines Orakelspruches an Stelle seines Herrn sich freiwillig geopfert habe. Hadrian ließ ihm die überschwenglichsten Ehren erweisen. Am Orte seines Todes wurde zu seinem Gedächtnisse eine Stadt erbaut, ein Stern, der angeblich bei seinem Hinscheiden erschienen war, wurde als seine verklärte Seele gedeutet, zahllose Bildsäulen an allen Orten zeigten ihn entweder als Heros oder in der Erscheinung irgend eines Gottes.

So erhielt die Kunst tatsächlich eine neue, ihre letzte reine Idealaufgabe, die Schöpfung eines neuen Göttertypus. Die lange Reihe der Antinousbilder ist eine Musterkarte jenes klassizistischen Verfahrens, wie wir es zu schildern versuchten. Aus der Natur gegeben sind die eigentümlichen Gesichtszüge des Bithyniers: eine niedrige, von vollen, langen Locken beschattete Stirn, scharf geschnittene Brauenränder mit über der Stirn zusammengewachsenen Brauen, ganz tiefliegende schmale Augen, glatte Wangen, ein kleines gerundetes Kinn, das sich gegen die üppigen Lippen hindrängt. Ferner wird von der körperlichen Erscheinung des Vorbildes die hochgetriebene, aber doch nicht kraftvoll gewölbte Brust übernommen. Im übrigen benutzen die Künstler klassische Formen und Ausdrucksmittel, vorwiegend des 5. Jahrhunderts. Die in Delphi gefundene Antinousstatue ist die Abwandlung eines phidiasischen Vorbildes, des im Tiber gefundenen Apoll (Rom, Thermenmuseum). In der Neapler Statue ist der ganze Aufbau dem polykletischen Doryphoros entlehnt, nur ist der Körper fern von aller athletischen Straffheit, ein weicher, glatter, wollüstiger Leib. Die Haarbehandlung lehnt sich mehr an die attische Art des 5. Jahrhunderts an. So entsteht ein Idealbild. Aber wie in der Persönlichkeit selbst, die hier vergöttlicht wird, alles Kräftige, Mannhafte, Gesunde fehlt, so ist auch das Werk in seiner Formensprache nicht stark überzeugend, sondern von einer süßlichen, übersättigten, wir dürfen offen sagen perversen Schönheit. Es ist eine Mischung von edler Schwärmerei und unverhüllter Sinnlichkeit. Das aber war ja eben die Aufgabe, und so hat die griechische Kunst in diesem letzten Typus, den sie auf Grund jahrhundertelanger Erfahrung erschaffen, ihren inneren Drang zu reiner künstlerischer Synthese noch einmal voll zu betätigen vermocht.

Abb. 33. Fliegende Nike. Bronzestatuette (hoch 0,123 m) vom Rande eines Gefäßes. Ende des 6. Jahrhundert v. Chr. Athen, Akropolis.

BEWEGTE STELLUNGEN.

Weder die ägyptische noch die assyrisch-babylonische Kunst haben sich in der Rundskulptur an die Darstellung bewegter Körper gewagt oder die Veranlassung dazu gehabt, mit Ausnahme etwa einiger Versuche in der ältesten ägyptischen Kunst (Taf. 10, Sp. 19). Mit wie kühnem Zugreifen die altkretische Kunst hie und da diese Probleme löst, sahen wir früher (Sp. 49, Abb. 7, Sp. 55—60), aber das waren schon zu Beginn des ersten Jahrtausends v. Chr. vergessene Dinge. Für die griechische Kunst hat man sich früher wohl theoretisch vorgestellt, daß aus dem alten Apollonschema heraus nach und nach durch allmähliches Lösen der Arme und Ausspreizen der Beine die bewegten Stellungen gefunden worden seien. Das ist nicht richtig. Denn vollkommen selbständig stehen neben der Entwicklung der Standfigur, wie wir sie von Tafel 37—80 überblickt haben, die Reihen der bewegten Typen, deren Anfänge nicht minder weit hinaufreichen. Auch ist es falsch zu denken, daß ein mäßig bewegter Körper leichter darzustellen sei als ein stark bewegter. Im Gegenteil, für eine primitive Kunst liegt gerade in der äußersten Lebhaftigkeit, ja in der Übertreibung der charakteristischen Merkmale eine ungemeine Erleichterung der Aufgabe, wie z. B. die bekannten Buschmannzeichnungen uns lehren, ferner die altkretische Kunst und zahlreiche Werke der archaisch-griechischen Vasenmalerei. Außer Zweifel steht, daß der griechischen Plastik bei dieser schwierigen Aufgabe die Schwesterkunst der Malerei wesentlich vorgearbeitet hat, indem sie durch ihre rein zweidimensionale Anordnung der Körper diejenigen Linien, die den Ausdruck geben, leichter zu finden vermochte als die Plastik, die zugleich mit den statischen Bedingungen zu kämpfen hat. Aber die Plastik ist der Malerei auf dem Fuße gefolgt, ja sie hat gleich in den Anfängen schon die kühnste aller Bewegungsarten darzustellen versucht, das Fliegen.

Die Phantasie des griechischen Volkes in der Frühzeit ist ganz erfüllt von göttlichen und dämonischen Gestalten, deren Macht sich darin offenbart, daß sie über die Erde hinschweben können wie ihnen beliebt. Herr zu sein über die Erdenschwere, die den Sterblichen an die Scholle bannt, das gilt allen primitiven Menschen, so gut wie den frühen Kulturvölkern als Zeichen dämonischer Kräfte. Aber Assyrer und Ägypter haben in der Kunst diesen Gedanken nur symbolisch auszudrücken vermocht, indem sie ihren Dämonen zwar mächtige Flügel anheften, sie aber für die Anschauung nicht wirklich vom Boden zu er-

heben wagen. Höchstens daß der Gott Marduk als Halbfigur zwischen einem riesigen Flügelpaar in der Luft hängend, aber nicht fliegend gebildet wird. Die Griechen dagegen, sobald sie einen laufenden Menschen darstellen konnten, haben sogleich auch einen fliegenden daraus gemacht. Aus den Anfängen der griechischen Kunstgeschichte ist eine der bestbezeugten Tatsachen, daß der Marmorbildhauer Archermos von Chios etwa um 570 v. Chr. die Siegesgöttin fliegend dargestellt hat. Eine Marmorstatue von der Insel Delos, jetzt in Athen (hoch etwa 1 m), gibt, wenn sie nicht von der Hand des Archermos selbst ist, uns jedenfalls die älteste Ausprägung dieses kühnen Gedankens, der im wesentlichen unverändert fast ein Jahrhundert lang wiederholt worden ist, teils in Stein für den Schmuck der Ecken des Tempeldachs, teils in der Kleinkunst als Gerätverzierung. **Abb. 33,** eine Bronzestatuette von der athenischen Akropolis, etwa vom Ende des 6. Jahrhunderts, mag die naiven Mittel der archaischen Kunst erkennen lassen. Die Nike springt mit weiten Schritten durch die Luft, die Beine nach dem „Gesetz der wirksamsten Ansicht" ins Profil gestellt, Oberkörper und Kopf in voller Breite dem Beschauer zugekehrt. Das Gewand fällt tief herab, und während es in Wirklichkeit die Gestalt trägt, dient es zugleich durch die rückwärts gebogenen Faltenzüge zur Verstärkung des Vorwärtsstürmens. Die steigenden Linien der Flügel aber reißen den Blick aufwärts und geben dem Ganzen soviel Leichtigkeit, daß ein naives Auge wirkliches Fliegen empfinden mochte. Daß die zeichnende Kunst das Problem mit weit energischerem Ausdruck zu lösen wußte, mag die Vergleichung mit der fliegenden Harpyie der Würzburger Phineusschale zeigen (**Abb. 34**). Einzeln genommen sind es dieselben Elemente, nur daß der Lauf gespreizter ist und die für den Plastiker unmögliche Profilstellung des vorgereckten Kopfes die Vorwärtsbewegung verstärkt. Zu ganz monumentalen Schöpfungen jedoch hat das Flugmotiv mit den Mitteln der altertümlichen Kunst nicht gebracht werden können. Erst im 5. Jahrhundert werden wir in der Nike des Paionios seiner schlechtweg vollendeten Lösung begegnen.

Abb. 34. Fliegende Harpyie, aus einer Darstellung der Phineussage. Die Harpyien, die dem blinden König Phineus die Speisen rauben, werden von Windgöttern, den geflügelten Söhnen des Boreas, über das Meer verjagt. Von einer ionischen Trinkschale des 6. Jahrh. v. Chr. Originalgröfse. An Gesicht und Brust Beschädigungen. Würzburg, Kunstgeschichtliches Museum der Universität.

AUSFALLSTELLUNG.

An irdischeren und realeren Bewegungsvorgängen hat die archaische Kunst ihre eigentliche Schulung in den bewegten Stellungen durchgemacht. Erhalten sind uns vorwiegend Werke der Kleinkunst, dann einzelne große Figuren aus Giebeln. Daß es jedoch auch lebhaft bewegte Freistatuen gab, lehrt das Geschichtchen von Herakles, der einst auf dem Markte von Elis sein eigenes Bild von der Hand des Daidalos bei Nacht für einen angreifenden Feind hielt und mit einem Steine zerschmetterte. Unter dem Namen dieses halb sagenhaften Daidalos faßte die antike Kunstgeschichtsschreibung eine Gruppe ältester Werke zusammen, die sich durch Lebhaftigkeit der Bewegung und des Ausdrucks auszeichneten. Aber trotz des Alters der daidalischen Bildhauerei werden wir auch für die Schreit- und Kampfstellungen die zeichnende Kunst als die führende anzusehen haben.

Ans Ende noch des siebenten Jahrhunderts gehört das Bild eines bemalten Tontellers aus Rhodos (**Abb. 35**), das den Kampf zweier Helden über einem Gefallenen darstellt, wie es von da ab in unzähligen Abwandlungen wiederkehrt. Weit ausschreitend gehen die Kämpfer aufeinander los, mit der Rechten zum Stoße ausholend, die Linke mit dem Schilde vorgestreckt. Kopf, Arme und Beine kommen dadurch in die Profilstellung, der Rumpf aber in Vorderansicht, eine Fechterstellung, die der natürlichen ungefähr entspricht. Doch ist sie, wie das ja öfters bei militärischen Exerzitien verlangt wird, bis zu einem gewissen Grade gegen die natürlichen Bewegungsregeln des menschlichen Körpers. Es ist ein Gesetz des statischen Gleichgewichts, daß wir bei gleichmäßigem Vorwärtsschreiten die beiden Körperseiten über Kreuz vorwärts bewegen, d. h. so, daß dem vorgesetzten rechten Bein ein Vorschieben der linken Schulter nebst Vorpendeln des linken Arms entspricht, und umgekehrt. Brunn hat diese kreuzweise Bewegung der Körperhälften sehr treffend nach der Gestalt des grie-

chischen Chi (X) den ‚Chiasmus' der Körperfunktionen genannt. Schiebt man dagegen rechtes Bein und rechte Schulter gleichzeitig vor, sodann beim nächsten Schritt die ganze linke Körperhälfte, so gibt das einen steifen und gekünstelten Gang, den man früher wohl auf der Bühne zu sehen bekam, als noch der Schauspieler, nach den Vorschriften der klassischen Theaterepoche, stets seine Vorderansicht den Zuschauern zuzuwenden bestrebt war. Aus ähnlichen Gründen der Deutlichkeit hat die archaische Kunst ihre Gestalten unchiastisch bewegt und auch später hat man gern Stellungen bevorzugt, bei denen durch die Handlung das Überschneiden der Gliedmaßen vermieden werden konnte. Denn so wenig wie bei dem alten blitzschleudernden Zeus (Tafel 83 l.) empfindet man etwa bei dem myronischen Marsyas (Tafel 95) oder dem Faustkämpfer auf Tafel 96 die Haltung als unnatürlich. Hingegen wird man bei dem Harmodios (Tafel 85) und anderen infolge des mangelnden Chiasmus den Eindruck einer gewissen Steifheit und Hölzernheit nicht los, da der Schwerthieb, anders als der Lanzenstoß, nur bei natürlicher Gleichgewichtslage des Körpers mit voller Kraft geführt werden kann; dem erhobenen rechten Arm müßte das Vorsetzen des linken Beines die notwendige breitere Basis geben. Aber tatsächlich war zur Zeit der Statue jene Regel der Körpermechanik überhaupt noch nicht erkannt. Ihre Entdeckung etwa um das Jahr 460 v. Chr. bedeutet einen entscheidenden, den letzten Schritt zur vollständigen Beherrschung der Naturformen. Wir werden zum Tübinger Hoplitodromen (Tafel 89) davon zu sprechen haben.

Die Ausfallstellung des Lanzenkämpfers, wie wir sie auf der alten rhodischen Malerei zum ersten Mal kennen lernen, ist für die archaische Kunst das wichtigste Bewegungsschema geworden, das sie — ökonomisch wie immer — für andere Handlungen einfach übernimmt. Zeus schleudert so den Blitz (Tafel 83 l.), Poseidon schwingt den Dreizack **(Abb. 36)**, Herakles

Abb. 35. Tonteller aus Rhodos. Gegen 600 v. Chr. Hektor und Menelaos kämpfen über der Leiche des Troers Euphorbos. Durchmesser 0,385 m London, British Museum.

die Keule (Abb. 37), Apollon einen Lorbeerzweig (auf Münzbildern), wobei oft auf den vorgestreckten linken Arm so gut es geht ein Attribut an Stelle des Schildes gesetzt wird. Doch bildet ohnehin der vorgereckte Arm das durch die Körpermechanik bedingte Gegengewicht gegen den ausholenden. Die Langlebigkeit des Schemas übersieht man an einigen Beispielen auf den Tafeln 83 bis 88. In den Kampfgruppen der Giebel bleibt es unentbehrlich (Tafel 86), die Künstler der Tyrannenmörder verarbeiten es zu einer Freigruppe besonderer Art (Tafel 84/85), in der jüngeren Zeit erfährt es eine überraschende Verstärkung seiner Ausdruckskraft (Tafel 87), doch war die höchste und letzte Steigerung im Fechter des Agasias (Tafel 88) schließlich doch nur durch die Umsetzung der einseitigen in die chiastische Bewegung möglich.

Abgewandelt durch veränderte innere Motivierung erscheint derselbe Grundgedanke in der Reihe der Tafeln 89 bis 92. Der Tübinger Hoplitodrom (Tafel 89) ist das älteste Beispiel für bewußt durchgeführten Chiasmus. Die Neapler Ringer (Tafel 91) lehren uns im Vergleich zu dem kapitolinischen Herakles (Tafel 87), wie viel mehr lebendigen Fluß und Geschmeidigkeit die Überkreuzung der Gliedmaßen mit sich bringt. Und das Gleiche zeigt die Nebeneinanderstellung des harten Ringerschemas auf Tafel 90 mit dem wundervollen Linienspiel des Jünglings von Subiaco (Tafel 92). Alle diese Stellungen können wir als Abwandlungen und Fortbildungen des alten Ausfallschemas verstehen.

Das Gegenspiel dazu ist das, was man zusammenfassend etwa die „Rückfallstellung" nennen könnte (Tafel 94 bis 96). In der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts hat man in Zeichnung und Plastik sich außerordentlich eifrig mit einem Motiv befaßt, das aus den Kampfdarstellungen herauswuchs: den Körper zurücktaumelnd oder völlig zurücksinkend darzustellen, oder weiterhin in einem Zwischenzustand zwischen Vor- und Rückwärtsbewegung, wobei das Rückwärts-

Abb. 36. Poseidon mit dem Dreizack. Münze von Poseidonia (Paestum). Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr.

streben bereits klar eingeleitet und das Stärkere ist. Auch die jüngere Kunst hat auf diesem Wege eigenartige Schöpfungen gefunden (Tafel 96) und man mag wieder einmal bewundern, wie sicher und konsequent im Verlauf der Entwicklung alle künstlerischen Gedanken solange durchgearbeitet worden sind, bis sie ihr letztes an Ausdruck hergegeben haben.

Als lehrreicher Einzelfall findet dann der Diskobol des Myron (Tafel 97) seine Stelle, der, nach seinem Motiv betrachtet, genau die Mitte zwischen Ausfall- und Rückfallstellung hält. Typengeschichtlich steht er völlig vereinzelt. Es ist ein ungemeiner Ruhm für seinen Künstler, dem vielfältigen Bewegungsspiel beim Diskoswurf sogleich auf das erste Mal den „fruchtbarsten Moment" für die rundplastische Darstellung abgewonnen zu haben. Das Thema war damit erschöpft, kein Späterer hat sich von neuem darangewagt. —

Tafel 83 rechts. Krieger von Dodona. Bronzestatuette. Höhe 0,14 m. Berlin, Antiquarium der Kgl. Museen.

Das Figürchen könnte sehr wohl das Weihgeschenk eines Kriegers sein, der sich damit dem dodonaeischen Zeus empfehlen oder dankbar erweisen wollte, und man würde diese Erklärung wegen der außerordentlichen Sorgfalt der Arbeit gerne annehmen. Jedoch macht der gebogene Umriß der dünnen Standplatte wahrscheinlich, daß der Krieger den Rand eines großen Dreifußbeckens oder Mischkessels schmückte, zusammen mit einem gegen ihn anstürmenden Gegner und weiteren ähnlichen Kampfgruppen. Die Rüstung besteht aus einem sogenannten korinthischen Helm mit hohem Busch, aus dem Metallpanzer, unter dem der kurze Leibrock hervorhängt, aus Beinschienen, Schild und Lanze, die verloren ist. Alles ist auf das liebevollste mit ziselierten Formen belebt, der Schild mit einem Schuppenmuster, der Panzer mit Spiralen, die die Brustmuskeln umzirken, der Gewandsaum und der Halter für den Haarbusch mit Zickzackmustern. Die Haare des Busches sind sorgfältig nach vorne und hinten gestriegelt, und an den Beinschienen sind die Löcher nicht vergessen, in denen das Futter festgenäht ist. Auch in der Modellierung des Körperlichen ist die Statuette innerhalb ihres Stils von der höchsten Vollendung.

Der Kämpfer stürmt mit vorgehaltenem Schild und erhobener Lanze auf den Feind. Es ist die alte Fechterstellung, wie schon auf dem um ein Jahrhundert älteren Teller von Rhodos (Abb. 35). Aber was dort nur ein ungefährer Umriß war, ist hier straffeste Haltung, leibhafte Energie. Wenn man sich die Gründe klar machen will, warum von diesem Figürchen eine so bewundernswerte Kraft ausströmt, so wird man darauf geführt, daß hier eine noch gebundene Kunst eine Körperbewegung darstellt, die ihrerseits in sich gebunden ist, denn der Wille und die Bewegung des Kämpfers sind nicht frei, sondern werden geleitet durch zwei äußere statische Faktoren, den Schild, der in einer möglichst unverrückten Lage vor den Körper zu halten ist, und der Lanze, die im Gegensatz dazu mit äußerster Kraftanspannung vorwärts gestoßen werden soll. Zwischen diesen Schwergewichten, dem bewegten und dem unbeweglichen ist der Oberkörper gewissermaßen ausgespannt und für den Augenblick des Ausholens festgelegt.

Während so die eigentliche Handlung sich im oberen Teil des Körpers vollzieht, haben die Beine nur die Aufgabe den Oberkörper als Ganzes nach Bedarf vor und zurück zu schieben. In dem Augenblicke freilich, wo der Stoß wirklich geschieht, wird die rechte Schulter der stoßenden Hand nach vorne folgen müssen und das rechte Bein wird vortreten, um der schildbelasteten linken Schulter das Gegengewicht zu halten. Was wir an der Statuette sehen, ist zweifellos die schulmäßige Stellung des Ausfalls, ein vorgeschriebenes Tempo, wenn man Lanzenkampf übte, und ein antiker Falstaff, wie wir in Abb. 39 einen kennen lernen werden, würde uns gewiß gradeso vormachen: So lag ich aus, so führte ich meine Parade. Die Gebundenheit aber, die die Handlung selbst in sich trägt, macht uns bei dem Krieger von Dodona die Gebundenheit des künstlerischen Stils nahezu vergessen.

Tafel 83 links. Zeus blitzschleudernd. Bronzestatuette aus Dodona. Höhe 0,135 m. Die Finger der linken Hand sind verstümmelt und nach rückwärts verbogen. Berlin, Antiquarium der Kgl. Museen.

Der Gott, vollkommen nackt mit schlicht aufgerolltem Haupthaar und kurzem Vollbart, schleudert seinen Blitz, einen Donnerkeil der einfachsten Form. Man kann sich leicht diese Stellung aus der vorigen entwickeln. Es ist einen Augenblick später. Das Geschoß soll die größtmögliche Schwungkraft bekommen. Das linke Bein knickt ein, um sich beim Abwurf wieder zu straffen und seine Federkraft der Wucht des Armes beizugesellen. Andere ähnliche Darstellungen

des Zeus, deren es in Statuetten und auf Münzen zahlreiche gibt, lassen den Gott in demselben Schema ausholen, das für den ausfallenden Krieger erfunden war, und geben ihm einen Adler auf den vorgestreckten Arm, offenbar um den Schild durch irgendetwas zu ersetzen. Von dieser Tradition hat sich der Künstler unserer Statuette auf das glücklichste befreit, denn der Adler war ein äußerliches Symbol und ein Hemmnis für den lebendigen Rhythmus der Haltung. Wir vermissen ihn nicht, weil der vorgestreckte Arm, als das unentbehrliche Gegengewicht gegen den ausholenden rechten, keiner weiteren Begründung bedarf. Durch das Einbiegen des Knies aber ward jene stärkere Wucht erreicht, die die Handlung forderte.

So ist auch dies Werkchen in seiner Art vollkommen und macht uns gleichfalls durch die Überzeugungskraft der Bewegung seine archaische Formensprache weit mehr vergessen, als es die ruhig stehenden Gestalten vom Ausgange des Archaismus tun. (Vergleiche etwa Tafel 39 rechts.)

Abbildung 37. Herakles angreifend. Diese Bronzestatuette zeigt einen weiteren Versuch, das alte Ausfallschema zu verlebendigen. Aber hier ist vielleicht ein Zuviel. Zu weit schreitet das Bein aus, zu stark schwingt die Keule nach rückwärts. Dabei ist der Bogen in der Linken doch bloß wieder ein Attribut, das für die Handlung selbst wertlos, ja störend ist. So trefflich die Statuette im Körper und namentlich im Kopfe durchgearbeitet ist, wird man ihr doch den Zeus vorziehen, bei dem vielleicht erst durch den Vergleich die wunderbare Klarheit der Umrisse und die vornehme Ruhe der Einzelformen ganz empfunden wird.

Abb. 37. Herakles, mit der Keule angreifend, in der Linken den Bogen (dessen obere Hälfte fehlt). Höhe 0,135 m. Bronzestatuette vom Ende des 6. oder Anfang des 5. Jahrhunderts v. Chr. Paris, Cabinet des médailles.

Tafel 84. 85. Die Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton. Römische Marmor-

kopien nach den Bronzestatuen des Kritios und Nesiotes. Höhe gegen 2 m. Ergänzt sind am Harmodios die Arme, das rechte Bein von der Hüfte, das linke vom Knie ab; am Aristogeiton der rechte Arm und die linke Hand. Der Kopf des Aristogeiton ist antik, aber nicht zugehörig. Gefunden in der Villa Hadrians in Tivoli. Neapel, Museo nazionale. Hierzu **Abb. 38 a, b, c.**

Um die Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. erfreute sich Athen eines ähnlichen glücklichen Zustandes wie Florenz im 15. Jahrhundert unter den Mediceern. Der „Tyrann" Peisistratos, gestützt auf die breite Masse der freien Bürger, verwaltete unter halb demokratischen Formen die Stadt zu ihrem Besten und war ein Beschützer aller Intelligenzen und Künste. Als er im Jahre 528 gestorben war, setzten seine Söhne Hippias und Hipparch das Werk des Vaters fort, aber sie verstanden nicht im gleichen Maße, die tatsächliche Herrschaft unter verbindlichen Formen zu verbergen. Die alten Adelsgeschlechter, durch die Peisistratiden aus ihrer führenden Rolle verdrängt, verfolgten die Tyrannen mit ihrem Haß und eine zufällige persönliche Verwicklung führte zur Katastrophe. Harmodios, ein Jüngling aus altem Geschlecht, und sein älterer Freund Aristogeiton fühlten sich von Hipparch gekränkt, als dieser dem Harmodios vergeblich nachgestellt und dann aus Ärger dessen Schwester von der Teilnahme am Panathenäenzuge zurückgewiesen hatte. Am Morgen des großen Panathenäenfestes des Jahres 514 sollte die Tat geschehen. Als die Teilnehmer des Festes bei Sonnenaufgang im Kerameikos, dem Töpferviertel vor dem Dipylontor, sich zum Zuge ordneten und hierbei einer der Verschworenen mit Hippias vertraulich sprach, glaubten die andern sich verraten. Harmodios und Aristogeiton stürzten in die Stadt, trafen in der Nähe des Marktes den Hipparch und hieben ihn nieder. Harmodios fiel sogleich unter den Streichen der Leibwache, Aristogeiton wenig später. Hippias, auf die Meldung hiervon, ordnete sogleich die Entwaffnung aller Bürger an, bei denen Schwerter gefunden wurden. Seine Herrschaft blieb unerschüttert, aber ängstlich geworden wurde er nun ein wirklicher Tyrann, und es floß viel Bürgerblut. So wuchs der Haß, und im Jahre 510 v. Chr. erhob das ganze Volk sich gegen ihn. Hippias floh zum Perserkönig und Athen ward durch den Alkmeoniden Kleisthenes in eine wirkliche Demokratie umgewandelt. Athen aber sah in jenen beiden Helden seine eigentlichen „Befreier" und ließ an dem Wege, der vom Staatsmarkt zur Akropolis hinaufführte, ihre Bildsäulen errichten, Werke des Künstlers Antenor, die fortan als das Zeichen der Volksfreiheit galten, ähnlich etwa wie die Rolande in den deutschen Städten des Mittelalters. Keinen größeren Schimpf konnte daher Xerxes den Athenern antun, als er im Jahre 480 v. Chr. in die von den Bürgern verlassene Stadt einzog, als daß er diese Statuen nach Susa entführte. Sogleich nach Vertreibung der Perser errichteten die Athener neue Bilder, von der Hand des Kritios und Nesiotes, und das Ereignis ward als so wichtig empfunden, daß eine griechische Chronik uns das Jahr der Einweihung bewahrt hat, 477 v. Chr. Fast zwei Jahrhunderte später dann, als Hellas über den Orient triumphierte, sandte Alexander der Große die alten Statuen nach Athen zurück, und sie wurden neben den jüngeren Bildern aufgestellt.

Auf mancherlei kleinen attischen Kunstwerken, Vasen, Reliefs, Münzen, Bleimarken, ist uns eine Gruppe von zwei nackten vorwärtsschreitenden Männern erhalten, und dieselben Gestalten hat man in zwei überlebensgroßen Marmorstatuen wiedererkannt, die in der Villa des Kaisers Hadrian, des leidenschaftlichen Verehrers griechischer Kunst, gefunden worden sind. Es ist kein Zweifel, daß dies die „Tyrannenmörder" sind. Nur ob sie Kopien der älteren oder jüngeren Gruppe seien, war eine Zeit lang strittig. Seit jedoch der Boden der athenischen Akropolis eine Frauenstatue von der Hand und mit der Namensbeischrift des Antenor uns wiedergeschenkt hat, die von weit altertümlicherem Stile ist, gilt es als sicher, daß wir die jüngere Gruppe, das Werk des Kritios und Nesiotes, besitzen.

Wie die reine athenische Demokratie etwas Neues in der Weltgeschichte war, so begegnet uns hier auch in der Geschichte der Kunst ein völlig neuer Gedanke. Plinius ist gewiß im Recht, wenn er vermutet, daß die Tyrannenmörder die ersten Bildnisse waren, die ein Volk als Zeichen der öffentlichen Dankbarkeit, als Ehren-Denkmäler errichtet habe. Es braucht nur angedeutet zu werden, wie fruchtbar der neue Gedanke für die Kunst geworden ist, ja daß er in neueren Zeiten die wichtigste, oft fast die einzige Quelle für eine öffentliche Monumentalplastik wurde. Gibt es doch schon Orte, wo das gedankenlose Ausspinnen des schönen Brauches zum Überdrusse daran geführt hat. Es lohnt darum, noch einen Augenblick bei seiner Entstehung zu verweilen. Wie kein neuer Formengedanke in der griechischen Kunst ganz unvermittelt auftritt, sondern dem rückschauenden

Betrachter wohl vorbereitet erscheint, so sind auch die gegenständlichen Ideen stets in einem tiefen inneren Zusammenhange mit der ganzen Welt- und Lebensauffassung der Griechen. Die Ehrenbilder wachsen heraus aus zwei älteren Bräuchen, dem Kulte der Toten und der Verehrung der Heroen, die beide wieder ihren gemeinsamen Ursprung in dem allgemeinen Glauben an das Fortleben der Seele haben, dem frühesten und vielleicht fruchtbarsten religiösen Gedanken, den die Menschheit in ihrer Jugendzeit gehabt hat. In Athen mußte der Oberfeldherr, der Polemarch, alljährlich an den Bildsäulen des Harmodios und Aristogeiton das Totenopfer vollziehen. Der Athener sah in ihnen Heroen von der gleichen Art, wie Theseus gewesen war, und Kekrops, Aigeus und die andern Helden, von denen die zehn athenischen Stämme (Phylen) sich herleiteten, und deren Statuen nicht weit von den Tyrannenmördern am Markte standen. Aber weil die Heldentat jener Beiden etwas Selbsterlebtes und unmittelbar Fortwirkendes war, ein Ereignis, das der Bürger, wenn er an den Statuen vorüber zur Volksversammlung schritt, immer von neuem nachempfand als den Ausgangspunkt seiner politischen Rechte, so traten die alten religiösen Ideen allmählich zurück hinter den menschlich unmittelbaren. Totenpflege und Heroenverehrung wichen dem alleinigen Gefühle, daß hier der freie Staat — das große Idol, dem die Griechen des 5. Jahrhunderts ihre besten Kräfte geopfert haben — sich sein erstes künstlerisches Wahrzeichen geschaffen hatte. Und so ward diese Art einer rein menschlichen Ehrung vorbildlich für alle Zeiten.

Die künstlerische Phantasie aber hatte in der gleichen naiven Sicherheit, mit der der Grieche aus der einzelnen Naturform das Wesentliche herauszieht, den Kern des Ereignisses auf eine ganz einfache Form gebracht. Nicht ein Abbild der Wirklichkeit sehen wir, nicht eine tumultuarische Gruppe mit dem hinstürzenden Tyrannen, sondern die Helden allein, nackt wie man die Heroen dachte, zum Angriff bereit. Nicht eigentlich die Tat selbst ist verkörpert, sondern gewissermaßen der Wille zur Tat. Harmodios hebt das Schwert zum ersten Hiebe, der Freund deckt ihn mit vorgehaltenem Mantel und hält die Waffe zum zweiten Stoße gezückt.

Der Aufbau der Gruppe des Kritios und Nesiotes ist wahrscheinlich der gleiche, wie ihn schon Antenor gestaltet hatte. Denn die beiden jüngeren Künstler hatten ja nichts Neues zu schaffen, sondern nur einen Ersatz für das verlorene Werk, das jeder Athener bis ins Einzelnste im Gedächtnis hatte. Wenn man die Gestalten einzeln betrachtet, fühlt man eine gewisse Steifheit und Härte der Bewegung heraus, die die Kunst nach 480 wohl schon hätte überwinden können. Der äginetische Krieger auf Tafel 86 erscheint freier und rhythmischer. Im Aristogeiton aber ist das alte Exerzierschema des Kriegers von Dodona fast unverändert beibehalten. Es wirkt jedoch durch die Senkung des rechten Armes nicht ganz so überzeugend, und die harte Schulterlinie gibt ihm etwas Starres. Im Harmodios ist das gleiche Motiv durch das Ausholen des rechten Armes zwar dynamisch gesteigert, aber auch hier hat man ein wenig die Empfindung von Gestelltem, absichtlich Gespreiztem. Vielleicht schadet auch die nicht ganz geglückte Ergänzung des rechten Armes.

Auf jeden Fall erkennen wir wieder, wie auch in dieser Gruppenschöpfung die Macht der Typen unüberwindbar ist, trotzdem die Aufgabe ganz neu, wir können vielleicht sagen überraschend war. Eine freiplastische Gruppe von zwei Angreifern in gemeinsamer, gleichartiger Handlung, das ist auch später von der Kunst nicht wieder verlangt worden. Daraus erklären sich vielleicht zum Teil die Schwierigkeiten, die uns bei dem Verständnis der Komposition entstehen. Die Gruppe, wie man sie auf Grund der kleinen Nachbildungen zusammenstellen muß (Abb. 38 a, b, c*), ergibt nicht eine einzige Hauptansicht, wie wir das in der älteren griechischen Kunst gewohnt sind. Vielmehr hat sie zwei völlig gleichwertige Ansichten, je von einer Seite her (Abb. 38 a, c), wobei aber der jeweils hinten stehende Kämpfer nahezu verdeckt ist. Die Vorderansicht hingegen (Abb. 38 b) kann sich mit den Seitenansichten nicht messen, nicht nur wegen der merkwürdig steifen und leblosen Umrisse, sondern weil sie auch an Verständlichkeit der Handlung und unmittelbarer Wirkung der Bewegung hinter jenen zurücksteht. Ich glaube, daß sich aus der ursprünglichen Aufstellung der Gruppe die Erklärung ergibt. Sie stand, wie wir aus antiken Nachrichten wissen, an der Süd-West-Ecke des athenischen Staatsmarktes an der Einmündung einer Straße, in einer Gegend, die gesetzlich weder mit Gebäuden

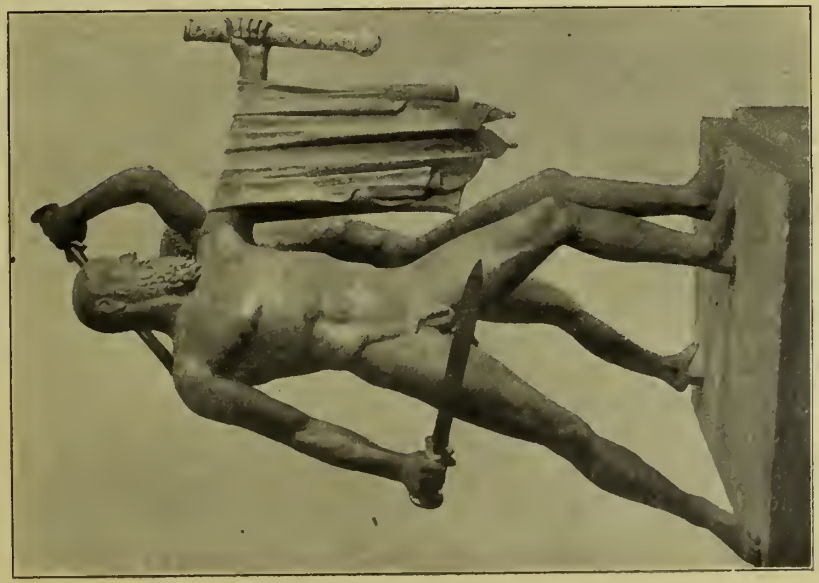
*) Der Freundlichkeit des Herrn P. J. Meier, Direktors des Herzoglichen Museums in Braunschweig, verdanke ich die Abbildungen 38, in denen er mir seinen neuesten Versuch zur Herstellung der Gruppe zu veröffentlichen gestattet. Verbessert ist daran gegen die früher von ihm gegebene Wiederherstellung die linke Hand des Harmodios, die jetzt auf Grund von Vasenbildern abgespreizt ist, wodurch sie symmetrisch zu der rechten Hand des Aristogeiton angeordnet erscheint.

noch mit Standbildern besetzt werden durfte. In einer anderen Nachricht (bei Arrian) wird der Standpunkt so bezeichnet: „da, wo wir auf die Akropolis hinaufgehen, ungefähr gegenüber dem Tempel der Göttermutter", der ebenfalls am Markte lag. Wenn nun die Straße zur Burg, wie die athenischen Topographen annehmen, in spitzem Winkel auf die Südseite des Marktes mündete und vielleicht nicht ganz in der Ecke, so konnte sich leicht ein kleiner dreieckiger Platz ergeben, der eine doppelansichtige Komposition erforderte. Vom Markt her sah man die linke Seite der Gruppe, wenn man von der Burg herunterkam die rechte, während die Vorderansicht von untergeordneter Bedeutung blieb. Ist diese Vermutung richtig, so hätten wir dasjenige Verhältnis, das für alle antiken Statuen gilt: daß nämlich der Beschauer unmerklich von selbst durch innere wie äußere Umstände den Platz angewiesen bekommt, von dem er das Kunstwerk zu betrachten hat. Und die Komposition der Gruppe wäre dann völlig aus der Örtlichkeit heraus entwickelt worden.

Was das heldische Ideal anlangt, das Kritios und Nesiotes vor Augen stellen, so sind es die kräftig gebauten Körper junger Männer. Jedoch ist Aristogeiton, als der ältere, breiter in Schultern und Rumpf und etwas härter in der Muskulatur. Harmodios ist von schlankerem Bau; der Rumpf ist weicher in den Übergängen und die Haut scheint zarter und fettreicher. Wer an die Beziehungen denkt, die nach griechischem Brauch zwischen den beiden Freunden walteten, wird eine diskrete Charakteristik darin finden. Der Kopf des Aristogeiton ist leider verloren, doch stammt aus Villa Hadriana ein bärtiger Kopf (jetzt in Madrid, mit dem willkürlichen Namen Pherekydes belegt), der im Stile so gut zu der Gruppe paßt, daß

c

b



a

Abb. 38. Die Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton. Wiederherstellung in bronziertem Gips. Braunschweig, Herzogliches Museum.

man ihn zur Wiederherstellung hat verwenden können. Man hat sogar aus Fundumständen wahrscheinlich zu machen versucht, daß er tatsächlich zu der Statue gehört hat. Der erhaltene Kopf des Harmodios wird uns später beschäftigen.

Tafel 86. Vorkämpfer aus dem Ostgiebel des Aphaiatempels auf Aegina. Höhe 1,47 m. Aus feinstem parischem Marmor, dem sog. Lychnites. Ergänzt: das linke Bein, ein Teil des rechten Oberschenkels, der Kopf, (nach dem Gefallenen des gleichen Giebels, siehe später), die untere Hälfte des Schildes. München, Glyptothek Nr. 86 (früher 56).

Der Krieger dringt auf einen Gegner ein, der — nach der neuen Ergänzung der Giebel durch Furtwängler — bereits entscheidend getroffen ist und rücklings hintenüber sinkt, etwa in der Haltung der Statuette auf Tafel 94. So bedarf der Krieger keiner Deckung mehr; er wendet den Schild seitwärts und holt mit der Waffe, die wohl besser als Schwert statt als Lanze zu ergänzen ist, zum Gnadenstoße aus. Im Vergleich mit dem Krieger von Dodona (Taf. 83 r.) fühlt man, wie viel freier und individueller der Künstler das Kampfschema gestaltet hat. Der Rumpf steht in richtigerem Verhältnis zur Bewegung der Beine, das Vorwärtsdringen ist lebendiger, die Arme sind weniger schematisch gestellt. Dennoch bleibt ein Rest von altertümlicher Gebundenheit, von Rekrutenhaltung, wie es Brunn treffend bezeichnet hat. Der Künstler dieses Giebels steht an der Schwelle zur völligen Freiheit des Könnens.

Was ihm und seinem etwas altertümlicheren Genossen vom Westgiebel des Aphaiatempels einen hervorragenden Platz in der Entwicklungsgeschichte der Kunstformen sichert, das ist der ungeheure Ernst und die zähe Liebe, mit der sie allen Problemen der anatomischen Einzelform nachgegangen sind. Mit einer bis ans Trockene streifenden Klarheit ist jeder Muskel sauber umzirkt und herausmodelliert, wie eine Persönlichkeit für sich. Man kann an diesem Rumpfe, an diesen Armen Zug für Zug den inneren Bau des menschlichen Körpers erläutern, die breiten Brustmuskeln, den Rippenkorb, die beiden geraden Bauchmuskeln und ihre Querteilungen, die linea alba (d. i. die kurze Fortsetzung der Mittelteilung des Rumpfes unter den Nabel abwärts) und alles andere. Die Adern, z. B. am rechten Oberarm, springen scharf heraus. Es ist wie eine hohe Schule des anatomischen Studiums, eine lehrhafte Zusammenfassung alles dessen, was die griechische Kunst in ihrem fast pedantisch-vorsichtigen Entwicklungsgange bis hierher sich erobert hat. Und niemals später ist das anatomische Wissen wieder mit solcher einfachen Sachlichkeit, solch rührender Liebe für das Einzelne vorgetragen worden. Dies alles mußte gelernt sein, damit nun die großen Meister des phidiasischen Zeitalters, aus dem Vollen schaffend, der Darstellung des menschlichen Körpers das Letzte verleihen konnten, was noch fehlte, das Feuer der inneren Beseelung.

Tafel 87. Kämpfender Held, vielleicht Herakles. Römische Marmorkopie. Höhe 1,82 m. Ergänzt Nase, rechter Fuß und Zehen des linken, Standplatte mit Stamm. Gefunden auf dem Esquilin an der Stelle der Gärten des Maecenas. Rom, Neues kapitolinisches Museum im Konservatorenpalast.

Hier sehen wir das alte Kampfmotiv mit stürmischer Kraft beseelt in dem Werk eines Meisters etwa des 4. Jahrhunderts v. Chr. Da wirkt das gewaltige Ausfallen nicht mehr wie Übertreibung, sondern wie die Wucht eines unwiderstehlichen Angriffs. Da reckt und biegt sich der Rumpf unter der Wucht des Vorprallens; da strebt der Kopf mit finsterer Energie gegen das Ziel. Die Größe des ganzen Wurfes ist unbezweifelbar, und wundervoll ist der klare Umriß des Ganzen. Wenn wir die Statue auf ihre Bewegung hin untersuchen, so ist sie die unmittelbare Fortbildung des aeginetischen Kriegers und teilt mit ihm auch die alte Eigenschaft, unchiastisch bewegt zu sein.

Wie die Gestalt zu benennen und mit welchen Waffen sie zu ergänzen sei, ist unsicher. Der schmerzliche Ausdruck des gealterten Kopfes legt die Benennung Herakles nahe, doch könnte es auch ein anderer Held sein. Sehr unglücklich war der Vorschlag, Herakles gegen die wilden Rosse des Diomedes kämpfend zu denken. Man möchte dem erhobenen linken Arm den Schild geben, unter dem die Rechte die lange Lanze nach vorn stößt.

Tafel 88. Der Borghesische Fechter. Werk des Agasias, Dositheos Sohn, von Ephesos, um 100 v. Chr. Höhe 1,55 m. Marmor. Aufnahme nach Abguß. Ergänzt der rechte Arm, das rechte Ohr. Gefunden in Antium, dann im Besitz des Hauses Borghese. Seit 1808 im Louvre zu Paris.

Ein Angriff gegen einen Reiter. Der Fechter trug am linken Arm den Schild, wie der angearbeitete Armbügel und die Krümmung der Finger beweisen, und holte mit dem Schwert in der Rechten zum Stoß aus. Der Kopf blickt aufwärts gegen den Feind. Der realistische Typus des Kopfes — zwar nicht

ganz „aus der gemeinen Natur entlehnt", wie ein älterer Beurteiler meinte, sondern die Fortbildung eines lysippischen Ideals — paßt immerhin nicht besonders für einen Heros oder Helden, und so ist die Statue wohl jenen Schlachtdenkmälern anzureihen, wie sie zuerst Attalos von Pergamon als Weihgeschenk für seine Siege über die Gallier aufgestellt hatte. Das waren nicht Kampfgruppen, sondern Einzelgestalten in typischen Stellungen. Man könnte in dem Borghesischen Fechter wohl die Verherrlichung eines Sieges von Fußtruppen gegen eine Reitermacht erkennen, doch läßt sich nichts Näheres nachweisen.

Der Verfertiger, Agasias, wird schwerlich als bloßer Kopist zu betrachten sein, sondern die Durchführung im einzelnen ist gewiß sein Werk. Die Buchstabenformen der Inschrift werden etwa gegen 100 v. Chr. angesetzt, und in diese Zeit, an das Ende der hellenistischen Epoche gehört Stil und Ausführung. Im Anatomischen ist es das Raffinierteste, was uns die Antike hinterlassen hat. Die Muskeln sind mit naturalistischen Beobachtungen der Einzelheiten und Zufälligkeiten gegeben, die nur durch das Studium an der sezierten Leiche erworben sein können, weshalb auch das Werk im 19. Jahrhundert zum eisernen Bestand in den nun wohl verflossenen „Gipsklassen" der Kunstakademien zu gehören pflegte. Aber als die Folge des allzuvielen Wissens sehen wir ein Zerreißen der Hauptformen und eine so große Unruhe der Oberfläche, daß gegenüber der wundervollen Geschlossenheit der älteren Kunst der Eindruck des Einzelnen ans Kleinliche streift.

Ganz unübertroffen dagegen und gewißlich nicht das alleinige geistige Eigentum des Agasias ist die Bewegung. Da ist nichts von Gewolltem und Gestelltem. Der schlanke sehnige Körper reckt sich bis zum äußersten Maße, und die Wucht des Schreitens und Stoßens ist von sieghafter Überzeugungskraft. Wir können durch den Vergleich mit dem kapitolinischen Kämpfer erkennen, worauf letzten Endes diese Wirkung beruht: daß der Körper nicht mehr einseitig bewegt und in einer einzigen Fläche ausgebreitet ist, sondern daß, während rechter Arm und linkes Bein zurückbleiben, die beiden andern vordrängend sich auf beiden Hälften des Körpers die Wage halten. Daß die Anwendung des Chiasmus auf unser Motiv erst so spät erfolgt sein sollte, ist durchaus unwahrscheinlich. Man hat auf Grund einer Statue in Dresden die Neuschöpfung oder besser die endgültige vollendete Ausgestaltung dieser Ausfallstellung dem Lysipp zuzuschreiben versucht, und

Abb. 39. Pygmäe als Faustkämpfer. Bronzestatuette. Höhe 0,06 m. Griechische Arbeit hellenistischer Zeit. Dresden, Kgl. Skulpturensammlung.

diese Tat wäre des großen Meisters wohl würdig und seiner Geistesrichtung entsprechend. —

Als heiteren Abschluß lassen wir die Reihe gewaltiger Kämpen durch einen drolligen Kauz beschließen **(Abb. 39),** der auf kurzen Stummelbeinen, mit dickem Bauch und schrecklichen Muskelwülsten seine Ärmchen zur heroischen Faustkämpferpose ausreckt — ganz wie der Borghesische Fechter — und dabei durch die Schwere seines dicken Kopfes fast aus dem Gleichgewicht kommt. Es ist ein Pygmäe, wie die hellenistische Kunst, besonders im fröhlichen Alexandrien, sie gern in Bildern und Statuetten bei mancherlei Abenteuern auftreten ließ, als Verspottung und groteskes Gegenbild all der menschlichen Wichtigtuerei.

Tafel 89. Waffenläufer (Hoplitodrom). Bronzestatuette. Höhe 0,16 m. Ehemals im Besitze von Tux. Tübingen, Universitätssammlung.

Abwandlungen der alten Ausfallstellung sind es, die die folgenden Tafeln bringen. Für eine befangene, jugendliche Kunst ist es, wie schon bemerkt, weit schwieriger, eine gemäßigte Bewegung darzustellen, als eine heftige glaublich zu machen. Denn die heftige läßt sich schon mit einigen ungefähren kräftigen Umrißlinien andeuten, jene aber erfordert ein eindringendes Verständnis der Muskelspannungen und eine genaue Charakteristik der Einzelheiten. So ist es kein Zufall, daß erst am Ende des Archaismus eine so diskret bewegte Gestalt auftritt, wie der Tübinger Hoplitodrom. Er bedeutet in mehr als einer Beziehung einen Markstein in der Entwicklung. Denn

er ist das erste uns bekannte Werk, an dem der Chiasmus der Gliederstellung nicht bloß erfaßt, sondern zur köstlichsten Belebung und Beseelung der Haltung benützt worden ist.

Ein bärtiger Mann mit einem attischen Helm, bei dem man den hohen Busch hinzudenken muß, steht vorgebeugten Leibes, den rechten Arm weit vorgestreckt, mit eingebogenen Knieen. Der linke Arm trug einen Rundschild, wie seine eckige Haltung und technische Anzeichen beweisen. Wir haben einen Hoplitodromen vor uns, einen Wettläufer in Waffen, wie sie auf attischen Vasenbildern zahlreich vorkommen, darunter häufig in dieser eigentümlichen Stellung. Es ist der Augenblick kurz vor dem Zeichen zum Ablaufen. Die Füße stehen nahe beieinander an der Ablaufschwelle, wie es Vorschrift ist, aber alles andere am Körper strebt nach vorwärts. Rumpf, Kopf und Arm strecken sich gierig gegen das Ziel. Nur der linke Arm liegt weit nach hinten, damit das schwere Gewicht des Schildes sogleich nach vorne geschleudert, den Ansprung verstärken kann. Die ganze Gestalt ist Spannung und Erwartung. Im nächsten Augenblick wird das rechte Bein vorspringen, das bereits weniger belastet ist als das linke, da der Schwerpunkt des Körpers schon weit nach vorn gelegt ist; der Schild am linken Arm wird vorsausen und den ganzen Körper mit sich reißen, und in langen Sprüngen wird die Gestalt die Bahn durchmessen. Die Beschreibung deutet an, wie auf der kreuzweisen Inanspruchnahme der beiden Körperseiten die ungeheure Lebendigkeit des Figürchens beruht.

Es muß ein ganz bedeutender Künstler gewesen sein, dem dieser Fortschritt gelungen ist, und man möchte mit der bewußten Auswertung des Chiasmus gerne einen der großen Namen aus der Übergangsepoche vom Archaismus zum freien Stil verbinden. Von Pythagoras von Rhegion wird gerühmt, daß seine Gestalten zuerst „Rhythmus“ gehabt hätten. Rhythmus aber ist undenkbar ohne die Kenntnis des Chiasmus. Darum pflegte Brunn eben die Tübinger Bronze zur Charakterisierung des Pythagoras heranzuziehen, von dessen Werken uns eines, der hinkende Philoktet, vielleicht in kleinen Nachbildungen auf etruskischen geschnittenen Steinen erhalten ist. Der kranke Held schiebt den schmerzenden linken Fuß vorwärts und stützt sich dabei mit der Rechten auf einen kurzen Stock, während sich der Körper schmerzvoll zusammenkrümmt. Cicero sagt von der Statue, daß der Betrachter den Schmerz mitzufühlen glaube. Ähnlich dürfen wir von dem Hoplitodromen sagen: je länger man sich in ihn hineinsieht, desto stärker empfindet man die Erregung des Augenblicks. Nur Myron noch hätte in dieser Zeit ähnliche Wirkungen vermocht. Ganz sicher aber darf man die Tübinger Bronze nicht mit der äginetischen Kunst zusammenbringen, wie mehrfach geschehen. Welch ein Abstand ist von der taktmäßigen Hölzernheit des Ostgiebelkriegers (Taf. 86) zu der schwingenden Elastizität des Hoplitodromen!

Die Einzelformen der Statuette sind von sehr zurückhaltendem Vortrag und bei aller Sehnigkeit und Kraft doch weich und vertrieben in den Übergängen, auch darin in stärkstem Gegensatz gegen die Ägineten. Besonders fein ist die leichte Drehung des Rumpfes um die senkrechte Axe, dann die Einziehung des Bauches, die Vorwölbung der Brust. Im Kopf sind noch altertümliche Nachklänge, wie der glatte, keilförmige Bart und die Schneckenlöckchen. Aber so schlicht die Gesichtsformen sind, so ist doch auch in Augen und Mund ganz deutlich dieselbe Erregung und Spannung, wie in der Haltung des Körpers.

Tafel 90. Ringkämpfer. Griff eines Beckens aus Bronze. Höhe der Ringer 0,075 m; Gesamtbreite 0,145 m. Gefunden in Borsdorf bei Nidda in Oberhessen. Darmstadt, Landesmuseum. Hierzu **Abb. 40.**

Der Griff ist eine etruskische Arbeit des 5. Jahrhunderts und nicht von besonderer Feinheit der Ausführung. In der Erfindung jedoch ist es ein schon auf attischen Vasen des 6. Jahrhunderts vorkommendes und in der Kleinkunst nicht seltenes echt griechisches Motiv. Zwei Ringer haben sich gegenseitig an den Armen gepackt und stemmen die Köpfe gegeneinander. Das Ausfallschema ist bis zum äußersten übertrieben, indem jeder Körper nur durch den Gegendruck des andern in der Schwebe gehalten wird. Das Einstehen gleicher Kräfte gegeneinander kommt nicht übel zum Ausdruck, wenn auch der schematisch-symmetrische Aufbau etwas starr ist. Aber hier dürfen wir natürlich nicht den Maßstab der Freifigur anlegen, bei der das Erfassen der natürlichen Bewegung der Ausgangspunkt für den Künstler ist, während sein eigentliches Ziel — die künstlerische Anordnung der Formen zu einer einheitlichen Vorstellung, oder um mit A. Hildebrand zu sprechen, die „Sichtbarmachung“ der realen Form — dem nicht reflektierenden Beschauer überhaupt verborgen bleibt. Sondern hier ist der Standpunkt auch für den Betrachter

Abb. 40. Bronzebecken. Auf dem Rande Ringergruppen als Handgriffe. Boston, Museum of fine arts.

ein anderer, denn er sieht die menschliche Gestalt in einen bestimmten Dienst gestellt. Die Griechen haben in unübertroffener Weise verstanden, den Körper zugleich als Zweckform und als Schmuckform zu verwenden, ohne einerseits ihm Gewalt anzutun, und andrerseits die praktischen Notwendigkeiten zu benachteiligen. Angefangen von großen architektonischen Lösungen wie den Karyatiden des Erechtheions bis herab zu den zahlreichen Griffen an Spiegeln, Pfannen, Kannen und Becken ist stets der richtige Ausgleich gefunden worden. Nimmt man ein solches Gerät in die Hand, so ist man immer von neuem erstaunt, mit welcher Selbstverständlichkeit sich die Menschengestalt als Henkel oder Griff in die Hand fügt. Erst in der jünger-etruskischen und der unteritalisch-hellenistischen Kunst finden sich bisweilen Spielereien und zweckwidrige Wucherungen der Schmuckformen, wie sie die Renaissance und die neuere Kunst so zahlreich kennen. Bei unserem Henkel kann man es selbst an der Abbildung empfinden, wie vorzüglich sich die vier tragenden Finger auf der Rückseite der Gruppe unter die Arme und Achselhöhlen der Ringer einfügen und an die Schultern anschmiegen, wobei die höhere Stellung der beiden äußeren Finger der natürlichen Einwärtswölbung der Hand entspricht. Das Bronzebecken in Boston (Abb. 40) zeigt, wie die Gruppen am Rande befestigt sind; es hat wegen seiner Größe auch noch zwei gewöhnliche Handhaben.

Tafel 91. Zwei Ringer. Bronzestatuen. Höhe 1,18 m. Aus einer Villa in Herkulanum. Neapel, Museo nazionale.

Die beiden Statuen sind sich völlig gleich und aus derselben Form gegossen. An ihrem Fundorte in der vornehmen Villa in Herkulanum, die uns neben zahlreichen Bildwerken auch die berühmten herkulanensischen Papyri beschert hat, waren sie zweifellos als Gegner aufgestellt, so wie es die Tafel gibt. Da aber für unsere Begriffe eine gewisse Geistesarmut darin liegt, dieselbe Figur genau zu wiederholen, so möchte man dies am liebsten dem Kopisten zur Last legen. Doch empfand vielleicht die Antike anders. Jedenfalls hat sich auch der erfindende Künstler wohl zwei Kämpfer gedacht, da nur so das Motiv ohne weiteres verstanden wird. Die Jünglinge gehen aufeinander los, indem sie den Oberkörper in „gedeckter“ Stellung gewissermaßen vorwärts schieben. Die Unterarme überkreuzen sich, damit der Gegner keinen Untergriff gewinnen kann. Gegenüber der festen Anspannung aller Kräfte in der Gruppe der vorigen Tafel ist hier alles Beweglichkeit und Bereitschaft, das Lauern, wie der Andere am überraschendsten zu packen sei.

Naturform und Linienrhythmus der Gruppe sind von gleich vollendeter Schönheit. Das Körperideal ist das wohlbekannte lysippische: lange Beine und schlanker Rumpf, entsprechend übrigens auch dem Lebensalter der Jünglinge, das wir auf kaum mehr als 16 Jahre werden schätzen dürfen. Ich glaube aber, daß wir nicht nur lysippische Art, sondern ein Werk des Meisters selbst vor uns haben, wie bei der Besprechung der Köpfe näher auszuführen sein wird. Die Form der Ohren nämlich ist von derselben ganz individuellen Bildung — langgezogen und mit dickem Ohrläppchen — wie bei dem Apoxyomenos. Das Gesicht mit den halbgeöffneten Lippen ist voll des lebhaftesten Ausdrucks energischer Spannung.

Tafel 92. 93. Jüngling von Subiaco. Parischer Marmor. Höhe 1 m. Gefunden 1883 in einer Villa des Nero in Subiaco. Rom, Museo nazionale delle Terme Diocleziane.

Der Jüngling ist in einer vorwärtsstürzenden Bewegung. Der rechte Arm streckte sich heftig aufwärts, der Kopf folgte dieser Richtung, der Oberkörper dreht sich einwärts. Der linke Arm muß nahe über das rechte Bein hingestrichen sein, da am Knie die Spur einer verbindenden Stütze ist. Man hat einen Läufer erkennen wollen, aber die heftige Drehung des Oberkörpers fände dabei keine Erklärung; einen Lassowerfer, aber dieser Brauch ist aus dem Altertum nicht bezeugt; einen Ballspieler, der einen Ball auffangen will, aber dazu müßten die Hände mehr sich einander nähern; man könnte glauben, er strecke die Hände in der antiken Geste des um Gnade Flehens nach Knie und Kinn eines Feindes aus, aber die Standplatte ist vorne unversehrt, und die zweite Figur könnte bei einer so engen Beziehung

unmöglich auf einem getrennten Sockel gedacht werden. Oder es sollte Ganymed sein, auf den der Adler von oben herabzuschießen droht; aber der Vogel würde nicht dargestellt sein können und darum der Zusammenhang unklar sein. Auf jeden Fall bleibt als stärkster Eindruck der, daß die Ursache dieser leidenschaftlichen und fast verrenkt zu nennenden Bewegung oben in den Lüften zu suchen ist. Und da ist die beste und, wie ich glaube, ziemlich überzeugende Deutung diejenige, die zuerst aufgestellt, dann aber von niemanden mehr verteidigt worden ist: ein Niobesohn, den der Pfeil des Apollon getroffen hat. Der Körper hat freilich keine Wunde, aber an mehreren der erhaltenen Niobiden steckt der Pfeil im Halse. Und das kann bei der Statue vollkommen möglich gewesen sein, wenn wir das Geschoß von oben in die rechte Halsseite eingedrungen denken. Dann erklärt sich mit einem Male die rätselhafte Verdrehung des Oberkörpers nach der linken Körperseite. Der Jüngling floh in eiligem Lauf vor der Gefahr, da trifft ihn der tödliche Pfeil von oben her in den Hals. In Schreck und Schmerz wirft er die Arme empor, ganz wie einige Gestalten in der berühmten Florentiner Niobidengruppe. Der Oberkörper wird vom Anprall des Geschosses zur Seite geworfen, die Kniee versagen den Dienst, und im nächsten Augenblick wird die ganze Gestalt zu Boden stürzen. So wird auch die eigentümliche Haltung der Beine verständlich, die weder ein Knieen noch gar ein Laufen ist.

Typengeschichtlich ist es eine äußerste Fortbildung der Ausfallstellung. Aber gegenüber einem so großartig erdachten Werke mag man nicht gern von dem trockenen Entwicklungsschema mehr sprechen, das wir uns zum Verständnis der künstlerischen Erscheinungen zurecht machen. Denn alles an ihm ist individuell und persönlich, so sehr persönlich, daß ganz auffallende Schwankungen auch in der zeitlichen Ansetzung der Statue zu verzeichnen sind. Sie ist zweifellos eine römische Kopie, die Profilierung der Standplatte beweist es und ebenso die Stütze unter dem rechten Bein, die, wie noch deutlich erkennbar, nachträglich um ein erhebliches dünner gemacht worden ist. Wegen einer leichten Politur der Oberfläche, die regelmäßig an Antinousstatuen vorkommt, setzt man sie in hadrianische Zeit. Auf jeden Fall ist es eine vortreffliche Arbeit. Die Entstehung des Originals jedoch hat man im 5., im 4. Jahrhundert, ja sogar in hellenistischer Zeit gesucht. Die weiche Behandlung der Haut und die wundervoll feinen Übergänge scheinen zunächst für eine jüngere Ansetzung zu entscheiden. Aber ein sehr feiner und empfindender Kenner der griechischen Skulptur, August Kalkmann, hat aus manchen Zügen des anatomischen Grundbaues und gewissen Härten im Umriß, wie etwa dem des linken Beines, eine Ansetzung in die Mitte des 5. Jahrhunderts verteidigt, die mir je länger je mehr beachtenswert erscheint, ohne daß dies im einzelnen hier ausgeführt werden könnte. Gestützt und ermuntert wird diese Anschauung jedenfalls durch den neuen Fund einer Niobidengruppe des 5. Jahrhunderts, aus der wir die schönste Gestalt in der Reihe der unbekleideten Frauen bringen. Das Zusammenbrechen im Vorwärtsschreiten ist dort ganz ähnlich dargestellt; das Knie berührt noch nicht den Boden.

Aber genug der Vermutungen und Unsicherheiten, mit denen wir den Leser vielleicht zu lange aufgehalten haben. Sie sprechen nicht mit für den, der sich der eigenartigen Schönheit dieses rätselvollen Werkes hingeben will, in dem sich eine reizvolle Herbheit der Linienführung mischt mit wundervoller Zartheit der Körperauffassung.

Tafel 94. Krieger zurücksinkend. Bronzestatuette. Höhe 0,12 m. Modena, Museo Estense.

Gegen Ende der archaischen Zeit ist sowohl in der zeichnenden Kunst wie in der Freiplastik mit eigentümlicher Vorliebe ein Bewegungsvorgang dargestellt worden, der theoretisch betrachtet zu den undarstellbaren gehört, weil das Auge den flüchtigen Zwischenzustand einer raschen Bewegung in der Wirklichkeit kaum wahrnimmt. Und tatsächlich hat die reife Kunst derartige Motive gemieden. Wir mögen sie unter der Bezeichnung ‚Rückfallstellung' zusammenfassen, denn sie sind das Gegenspiel der Ausfallstellung: das Zurücksinken des Besiegten.

Besonders häufig sind solche Stellungen auf Vasen des sogenannten strengrotfigurigen Stils, der in den Jahrzehnten vor den Perserkriegen eine wundervolle Höhe der griechischen Zeichenkunst bedeutet. Angreifend dringt der eine Held im gewöhnlichen Ausfallschema vor, der andere sinkt hintenüber, sodaß die Körperachse in einem Winkel von etwa 45° zum Boden steht und der Schwerpunkt schon weit hinter die Füße gerückt ist. Dies Fallen ist beinahe ein transitorischer Moment im Lessingschen Sinne. Man glaubte früher, daß nur die Malerei solches gewagt habe, bis Furtwängler zwei Gestalten des äginetischen Ostgiebels in gleicher Weise wiederherstellte und das Motiv auch in der Statuette in Modena nachwies, die

Tafel 94 bringt. Doch ist es hier schon gemäßigter, indem der Oberkörper weit weniger schräg steht als bei den Ägineten, wo eine lange Metallstütze im Rücken notwendig wurde, um den tatsächlichen Halt zu geben. Man sieht an dem Krieger von Modena, welch eigenartige Linien und Überschneidungen sich ergeben. Die Lebhaftigkeit und Natürlichkeit des Eindrucks wird nicht zum wenigsten durch den fein beobachteten Chiasmus bedingt, den auch der äginetische Künstler schon kennt, aber nicht mit gleichem Nachdruck durchgeführt hat. Der Krieger von Modena ist darum zweifellos jünger anzusetzen, etwa um 470 v. Chr., und auf gleiche Entwicklungsstufe mit dem Tübinger Hoplitodromen, mit dem man die Statuette auch wegen der federnden Elastizität der Haltung vergleichen mag. Ob ihre Ausführung von griechischer oder etruskischer Hand ist, kann bei dem schlechten Erhaltungszustand nicht sicher gesagt werden, doch ist sie in jedem Fall von rein griechischer Erfindung. Am linken Arm ist der Schild zu ergänzen, in der Rechten das Schwert.

Tafel 95. Marsyas des Myron, aus der Gruppe mit Athena. Höhe 1,95 m. Marmorkopie nach dem Bronzewerk auf der Akropolis zu Athen. Gefunden 1823 auf dem Esquilin. Rom, Museum des Lateran. — Hiezu **Abbildung 41.**

Abb. 41. Tänzer mit bronzenen Klappern in den Händen, auf einem Efstisch tanzend. Etruskische Statuette, die als Träger für ein Gerät, wahrscheinlich eine Lampe, diente, die in dem blütenartigen Fortsatz auf dem Kopfe angebracht war. Berlin, Antiquarium des Kgl. Museum.

Die Sage erzählt, daß Athena die Flöten erfunden habe. Als sie aber einstmals beim Blasen im Spiegel einer Quelle ihre häßlich aufgeblähten Backen gesehen hatte, da warf sie entrüstet das Instrument fort. Der Silen Marsyas, der im Busche zugehört hatte, sprang eifrig herzu, um es aufzuheben. Aber vor der strengen Gebärde der Göttin prallt er erstaunt und erschreckt zurück.

Diese Szene hatte Myron auf der athenischen Akropolis dargestellt in einer Erzgruppe, von der uns verschiedene Nachbildungen auf Münzen, einer Vase und einem Marmorrelief erhalten sind. Danach konnte man die Statue des Lateran als eine Nachbildung des Marsyas erkennen, und auch die Athena ist kürzlich in mehreren Kopien aufgefunden worden. Die so wiedergewonnene Gruppe wird als Ganzes bei der Gestalt der Athena zu besprechen sein (Abschnitt „Bekleidete Frauen"), zunächst handelt es sich um das Motiv des Marsyas. Der Ergänzer hat ihm fälschlich Klappern (Krotalen) in die Hände gegeben, da er ihn als tanzend auffaßte. Das war keineswegs ganz töricht, denn tatsächlich kommt seine Haltung einem Tanzmotiv sehr nahe. Ein vortreffliches etruskisches Figürchen des Berliner Museums (Abb. 41) zeigt einen Tänzer auf einem Tisch, mit Krotalen in den Händen, der im Aufbau ganz mit dem Marsyas übereinstimmt, nur daß hier alles zierlich und spielend ist, was beim Marsyas einer heftigen inneren Erregung entspringt.

Die Idee sowohl dieses Tänzers wie des Marsyas ist zweifellos aus jener archaischen Rückfallstellung der Krieger herausgewachsen, aber wiederum mildert die reife Kunst das Extreme, Übertriebene, Konstruierte und nähert es dadurch der Natur. Ein wenig von Gespreiztem und Absichtlichem haftet immerhin dem Marsyas noch an und auch die Einfügung in eine Gruppe brachte eine streng reliefmäßige Ausbreitung der Gestalt in der Ansichtsebene mit sich, wobei der Chiasmus vermieden wurde. Dennoch ist das Körpergefühl, das von dieser Gestalt ausströmt, von äußerster Energie. Nicht ein Zwischenmoment einer heftigen Bewegung ist es wie bei den Sinkenden, sondern der tote Punkt, wo die Bewegung sich aus dem Vorwärts ins Rückwärts umkehrt und durch die Plötzlichkeit der Willensänderung den Muskeln das Äußerste an gewaltsamer Spannung zugemutet wird.

Das ist zugleich ein Meisterstück seelischer Charakteristik. Denn das triebhaft Zügellose des Naturdämons konnte sich nicht besser aussprechen als in dieser heftigen und unvermuteten Willensumkehr, diesem instinktiven Zurückprallen vor der vornehmen Ruhe der Athena. Einen ähnlichen Ruhepunkt zwischen zwei entgegengesetzten Bewegungsrichtungen finden wir beim Diskobol des Myron wieder (Tafel 97), aber dort ist die Umkehr vorausbestimmt und durch den rhythmischen Ablauf der Handlung bedingt. Hier entspringt sie aus ungezügelter Natur. Auch der Körper dieses Waldteufels ist von sprechendster Eigenart. Da sind keine wohlgeübten, athletisch gezüchteten Muskeln, sondern alles ist hager, sehnig, unedel. Man denkt an die zweckmäßige Häßlichkeit der Bergziegen. Nicht minder charakteristisch ist der Kopf. Die Stirn rundlich aufgetrieben mit ängstlich verzogenen Brauen, die Augen klein und tiefliegend, die Nase breit und gewöhnlich, der Mund mit schmalen Lippen, von einem steifen Schnurrbart wie aus Roßhaarsträhnen überschattet, das Haar über der Stirn, am Kinnbart und an der Scham unfrisiert und struppig. Es ist ganz das archaische Silensideal, eine Verkörperung der triebhaften Naturgewalten, die erst im vierten Jahrhundert zu stiller vegetativer Schönheit abgeschwächt wird.

Tafel 96 links. Satyr, die Doppelflöte blasend. Bronzestatuette. Höhe 0,13 m. London, British Museum.

Das Motiv des Myronischen Marsyas war ein außerordentlich verwendbares, das mit Leichtigkeit umgedeutet und abgewandelt werden konnte. So wird es in hellenistischer Zeit für Aktaion benutzt, wie er vor seinen Hunden zurückschrickt, die ihn anspringen. Vor allem blieb es für die ewig beweglichen und aufgeregten Satyrn beliebt. Man sieht, mit wie geringen Änderungen in der Londoner Statuette ein Flötenbläser daraus geworden ist, der seine Abkunft von Marsyas auch in vielen Einzelheiten, dem rundlichen Leib, der Stirn- und Haarbildung deutlich verrät. Breitbeinig und wichtig steht er da und schaut auf die Tänzer, denen er Musik macht, aber man sieht ihm an, wie ihm das Stillestehen schwer fällt, und so wiegt er sich auf dem rechten Bein rückwärts, um doch ein bißchen seiner inneren Spannung Luft zu machen. Die Erfindung des Figürchens dürfte in die hellenistische Zeit zurückgehen; auch trotz der geringen, wohl römischen Ausführung ist es durch die geschlossene Klarheit der Umrisse recht wirksam.

Tafel 96 rechts. Faustkämpfer (Pankratiast). Bronzestatuette. Höhe 0,275 m. Gefunden in Autun in Südfrankreich. Paris, Louvre.

In der athletischen Kampfart, die man Pankration nannte, waren alle Mittel erlaubt, Faustschläge, Fußtritte, Ringergriffe. Die Statuette von Autun zeigt einen bärtigen Athleten, der mit dem linken Fuße gegen das Bein des Gegners stößt, während er die Hände zu Faustschlägen bereit hält. Es ist eine Umbildung der Rückfallstellung, bei der der ganze Oberkörper auf einem Bein in der Schwebe ist. Geht der Tritt fehl, so wird der Körper vermutlich durch die Kraft des Stoßes nach vorn gerissen; trifft er, ohne daß der Gegner stürzt, so wird das linke Bein schnell nach rückwärts zurücktreten müssen, um das Gleichgewicht herzustellen. Es ist also wieder ein Zwischenpunkt zwischen zwei Bewegungen wie bei Marsyas und Diskobol, nur daß die Entscheidung über die nächste Bewegungsrichtung unsicher ist. Schon Polyklet hatte, wie es scheint, ein derartiges Motiv behandelt, „einen Nackten, der mit der Ferse angreift“ (nudus talo incessens). Daß jedoch die Statuette in irgend einer Weise davon abhängt, ist unwahrscheinlich. Sie ist von der groben naturalistischen Auffassung, die die spätere hellenistische Zeit von solchen Dingen hatte: derbe Muskeln, unedle Proportionen, realistisch herbe Umrisse. Sehr charakteristisch ist das Mißverhältnis des kleinen Kopfes zu der breiten Brust und den mächtigen Oberschenkeln. Auf dem Kopf sitzt eine enganschließende Kappe, wie die Athleten sie benutzten, ehe das Scheeren des Kopfes üblich wurde. Oben ist ein Ring angebracht; die Statuette war also zum Aufhängen hergerichtet, ob an einem Gerät, etwa als Laufgewicht an einer römischen Schnellwage, oder sonstwie zum freien Schmuck, ist nicht auszumachen.

Tafel 97. 98. Der Diskobol des Myron. Abguß im Museo delle Terme in Rom, zusammengesetzt aus den erhaltenen Teilen verschiedener Marmorkopien, nämlich: 1. aus einem Torso der Figur, der 1906 bei Castel Porziano an der Stelle des alten Laurentum gefunden wurde und jetzt im Thermenmuseum ist, der bestgearbeiteten Kopie, die wir besitzen **(Taf. 98).** 2. aus dem Kopfe der Replik in Palazzo Lancelotti in Rom, die seit einem Menschenalter verschlossen gehalten wird, von deren Kopf aber ein alter Abguß im Louvre ist. 3. aus

dem rechten Arm mit dem Diskos, der sich in Florenz in der Casa Buonarotti befindet. 4. aus den Füßen der Kopie im British Museum. Frei ergänzt sind nur die Finger der linken Hand. Die profilierte Fußplatte ist alt. Der Baumstamm als Stütze ist vom Marmorkopisten hinzugefügt. Das Original war Bronze. Höhe bis zur rechten Schulter 1,53 m.

In einem seiner geistvollen Dialoge beschreibt uns Lukian von Samosata, ein Zeitgenosse des Marc Aurel, den Myronischen Diskobol mit folgenden Worten: „Meinst du den Diskoswerfer, der in der Stellung des Abwurfs zusammengekrümmt ist, nach der Hand mit der Scheibe zurückgewendet, mit dem schlaff eingeknickten anderen Bein, und der so aussieht, als werde er nach dem Wurfe ganz emporschnellen?“ Quintilian, der berühmte Theoretiker der Redekunst im 1. Jahrhundert n. Chr. führt die Statue als Beweis an, daß nicht nur das Gerade und Regelmäßige in der Kunst von Wirkung sei. „Wo gibt es noch etwas so Verschränktes und kunstvoll Ausgedachtes (distortum et elaboratum) wie jenen Diskobolen des Myron? Wenn aber jemand das Werk tadeln wollte als allzuwenig nach der gewöhnlichen graden Art, würde der nicht den Sinn der Kunst ganz verfehlen, in der eine solche neue und schwierige Erfindung ja gerade lobenswert ist?“

Man sieht, wie das Motiv der Statue sich dem Gedächtnis einprägte. Wir können hinzufügen, daß es einzig in seiner Art ist und daher nicht ohne Schwierigkeiten in unseren Entwicklungsreihen seinen Platz fand. Am ehesten schließt es sich den Rückfallstellungen an, da die Gestalt wie der „mit der Ferse Angreifende“ tatsächlich ganz auf einem Beine ruht, während das andere mit umgeknickten Zehen nachschleift.

Der Diskuswurf verlief so, daß die Scheibe zuerst mit beiden Händen hoch nach vorne emporgehoben wurde, wobei der linke Fuß vorne stand. Dann fuhr die rechte Hand mit dem Diskus im Schwunge nach hinten, indem gleichzeitig der rechte Fuß vortrat — der Werfende zog also gewissermaßen sich zum Diskus hin und an ihm vorbei nach vorne. Beim dritten Tempo, eben dem, dessen Beginn die Myronische Statue gibt, übertrug sich der so vorhandene Schwung des Körpers mit auf die Scheibe, indem nun weiter die Rechte nach vorne sauste, zugleich die ganze rechte Körperseite sich streckte und die Scheibe endlich schräg aufwärts durch die Luft flog. So versteht man, wie bei diesem letzten Tempo die linke Körperseite und der Kopf ganz ausgeschaltet werden. Der linke Fuß steht noch an der Stelle, wie bei Tempo eins und zwei, aber auf die Zehen gestellt; die linke Hand fährt infolge des Vorwärtsschwingens des Körpers auf die rechte Seite herüber; der Kopf aber wendet sich soweit rückwärts, daß er die ganze Körperseite überblicken konnte, was, nach einer Beschreibung des Diskuswurfes bei Philostratos zu schließen, die Vorschrift war. Denn es kam nicht auf Zielen, sondern auf Weite des Wurfes an. Man hat die Haltung nicht übel mit einem gespannten Bogen verglichen, der im nächsten Augenblick aufschnellen und seine Kraft entladen wird.

Den einzigen Augenblick, wo in der raschen Handlung eine gedankenkurze Rast eintritt und wo alle Kräfte zur letzten Entscheidung gespannt sind, hat Myron mit so unübertrefflicher Sicherheit aus der Natur herausgeholt oder besser aus ihr aufgebaut, — denn daß es nicht durch eine einzige, sondern nur durch die Verarbeitung zahlloser Beobachtungen geschehen konnte, ist klar — daß der künstlerische Gedanke sogleich fertig und unveränderbar verkörpert dastand. Er hat weder Vorstufen noch Fortsetzungen oder Abwandlungen. Nur kopieren konnte man ihn oder allenfalls, wie in einer Bronzestatuette im Münchner Antiquarium, die Einzelformen des Körpers ins Realistische umsetzen.

In dem Myronischen Werke hat der Körper dieses kräftigen Jünglings etwas Stolzes, Reines, Unnahbares. Diese Formen sind wie eine Welt für sich. Mit fast geometrischer Klarheit gegeneinander abgegrenzt und doch voll tiefsten inneren Zusammenhangs. Knapp und prall jede Einzelform und das Ganze erfüllt von der stärksten, eminent männlichen Lebensenergie. Und trotz allen Reichtums eine wundervolle Schlichtheit, die fast an Herbheit grenzt. Man fühlt, daß der Künstler dem „strengen“ Stil, ja dem Ende des Archaismus nicht allzufern steht. Ganz lebendig wird diese Empfindung, wenn man den Diskobol mit den gelagerten Männern der Parthenongiebel vergleicht. Im Diskobol haben wir einen Auszug aus der Natur, dem man es noch anfühlt, daß er in der künstlerischen Anschauung geklärt und gereinigt worden ist. Am Parthenon ist dieselbe Intensität der Formen, aber gemildert zu blühender Fülle, zu überzeugender Naturkraft. Auch dort ist die Natur nicht minder auf ihre Grundbegriffe, auf ihr eigentliches Wesen zurückgeführt. Aber wir merken es nicht, wir sind überzeugt, daß jene hohe Schönheit die Natur selber ist.

SCHREITEND.

Wiederum ist es kein Zufall, daß erst in verhältnismäßig später Zeit, im 4. Jahrhundert v. Chr., das einfache Vorwärtsschreiten als statuarisches Einzelmotiv sich verwendet findet. Es liegt zwischen dem Stehen und dem Ausfallen oder Laufen in der Mitte und diese gemäßigte Bewegung, obwohl die natürlichste, ist doch für den bildlichen Ausdruck und die künstlerische Anordnung in einer Standfigur schwieriger als jene. Um sie zur Erscheinung zu bringen, mußte man weit über das hinauskommen, was Polyklet im sogenannten Schreitmotiv des Doryphoros gegeben hatte, denn dort ist eine tatsächliche Vorwärtsbewegung weder vorhanden noch vom Künstler beabsichtigt, wie wir zu Taf. 47, Sp. 99 sahen. Vor allem muß die Bewegung den Oberkörper ergreifen, damit das Ganze vorwärts strebt. In dem mächtigen Götterschritt des Apoll von Belvedere, mit der stark chiastischen Verschiebung des Rumpfes, ist es überzeugend gelungen (Taf. 99). Aber das hat kaum Nachfolge gefunden. In der ungefähr gleichzeitigen Gestalt des Hypnos (Taf. 100) wird das Schreiten sogleich zum äußersten gesteigert und in der hellenistischen Knabenstatue in Madrid (Taf. 101) geht es wieder in völliges Laufen über. Oder aber es wird zum Tanzschritt, wie in der Satyrstatuette auf Tafel 102.

Der Grund, weshalb die griechische Kunst diese Stellungen erst so spät aufgegriffen hat, ist nicht schwer zu finden. In die reliefmäßige Anordnung der statuarischen Einzelfigur, wie sie das 5. Jahrhundert gewohnt war, wäre ein wirkliches Vorwärtsschreiten nach vorne kaum hineinzubringen gewesen. Vielleicht wäre ein solches Vordringen gegen den Beschauer für die Empfindung des 5. Jahrhunderts auch zu unruhig gewesen. Daß selbst im 4. Jahrhundert die geniale Lösung im Apoll von Belvedere keine große Nachwirkung hat, zeigt, daß sie zu persönlich war, um zu einer typischen zu werden. Wählte man dagegen eine Bewegung quer zur Blickrichtung, wie bei den Ausfallstellungen, so büßten die Motive ihre beste Kraft ein, weil ruhiges Schreiten in der Profilansicht den Körper zu wenig ausbreitet. Somit konnten diese Bewegungsformen erst zu voller Ausdruckskraft gebracht werden, als der Grundsatz der Einansichtigkeit der Statue überwunden oder doch nicht mehr der alleinherrschende war. Der Hypnos und der Madrider Knabe sind am reizvollsten in den verschiedenen Schrägansichten, sie fordern zum Umwandeln auf. Diese Motive haben denn auch ihr Glück gemacht, vorwiegend allerdings in der hellenistischen Terrakottaplastik, wo sie eine Fülle von Abwandlungen erfahren. Aber niemals hat die Schreitstellung so viel rein formale Macht erlangt, wie etwa die Ausfallstellungen oder gar die typischen Formen der Standfigur. Vielmehr bleibt sie für größere statuarische Werke immer nur im Dienste einer bestimmten Charakteristik verwendbar.

Tafel 99. Apollon vom Belvedere. Marmorkopie hadrianischer Zeit. Höhe 2,24 m. Gefunden gegen Ende des 15. Jahrhunderts. 1532 von Mortorsoli, einem Schüler Michelangelos, ergänzt. Neu sind die linke Hand, der rechte Unterarm, das runde Verbindungsstück zwischen Baumstamm und rechtem Unterarm. Rom, Vatikan, im Cortile del Belvedere.

Die Statue gehört zu den bekanntesten Antiken. Sie ist schon von den Renaissance-Künstlern bewundert, von Winckelmann begeistert gepriesen und im 19. Jahrhundert in zahllosen Nachbildungen verbreitet worden. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts aber kam ein Sturz. Man sah nur die allzuglatte, geleckte Oberfläche, die etwas leeren Formen des Gesichts, die zu trockene Arbeit der Haare, was alles der Kopist verschuldet hat, dann das anscheinend Theatralische der Haltung, schließlich zu viel schlechte Nachbildungen in allen Salons. Unter dem Eindruck der damaligen Schulmeinung gesteht der Verfasser, die Statue von der ersten Auflage dieses Werkes ausgeschlossen zu haben. Aber die Schätzung stieg wieder, seitdem ein bedeutender Künstlername des 4. Jahrhunderts mit ihr in Verbindung gebracht wurde. Und in unserer typologischen Betrachtung nimmt sie sogar den Rang eines Chorführers der schreitenden Gestalten ein.

Der Gott schreitet aus der Tiefe nach vorwärts, hoch in den Hüften emporgereckt. Das Überzeugende dieser Bewegung liegt zunächst in der Weite des Schritts, ebenso sehr aber in der Drehung des Oberkörpers, indem die rechte Schulter zurück ist, die linke vordrängt, im Gegenspiel mit der Stellung der Beine. Der linke Arm ist weit zur Seite gestreckt, und da der Gott den Köcher umgehängt trägt, kann er nur mit dem Bogen gedacht werden, wie der Ergänzer durch den Stumpf in der Hand richtig andeutete. Strittig ist die Ergänzung der rechten Hand. Da der Kopist an dem Baumstamme einen Lorbeerzweig mit heiligen Wollbinden angebracht hatte, wie geringe Reste erkennen lassen, so glaubte man dem Gott diesen Zweig in die Hand geben zu müssen. Das macht aber Schwierigkeiten, da nach den erhaltenen Teilen der Zweig nur ganz klein sein könnte

und nach hinten gerichtet gewesen wäre. Allerdings trägt Apollon in zahlreichen, aber immer ruhig stehenden Darstellungen Bogen und Lorbeerzweig als Zeichen seines zugleich rächenden und sühnenden Waltens. Hier dagegen, wo die ganze Gestalt Leben und Erregung ist, verdirbt der Lorbeerzweig in der Rechten den Sinn des Ganzen, der nur der sein kann: Apoll hat geschossen, scharf schaut er, ob das

Abb. 43. Hypnos. Zusammengesetzter und bronzierter Abguss. Körper in Madrid, Kopf (aus Perugia) in London, Arme nach kleineren Wiederholungen ergänzt.

Ziel getroffen ist, und unaufhaltsam weiterschreitend wird er Pfeil auf Pfeil entsenden. Nach dem Schusse hat sich die rechte Hand gesenkt, nichts weiter drückt sie aus. Der Lorbeerzweig in ihr würde die Haltung des Bogens zu einem leeren theatralischen Zeigen der schönen Waffe machen. Der Ergänzer hat darum das Motiv der rechten Hand gewiß richtig getroffen, nur müßte sie ein wenig weiter nach vorn sein — nach Ausweis eines Stützenrestes — und nicht so steif abgespreizt.

Wir dürfen nicht fragen, auf was der Gott schießt, aber es mag an die wundervollen Eingangsverse der Ilias erinnert werden, als er den Griechen die Pest bringt, um seinen Priester Chryses zu rächen:

Schnell von den Höh'n des Olympos enteilet er zürnenden Herzens,
Auf der Schulter den Bogen und rings verschlossenen Köcher.
Laut erschollen die Pfeile zugleich auf des Zürnenden Schulter,
Als er einher sich bewegt'. Er wandelte düster wie Nachtgraun,
Setzte sich drauf von den Schiffen entfernt und schnellte den Pfeil ab,
Und ein schrecklicher Klang entscholl dem silbernen Bogen.
Nur Maultier erlegt er zuerst und hurtige Hunde.
Doch nun gegen sie selbst das herbe Geschoß hinwendend
Traf er. Und rastlos brannten die Totenfeuer in Menge.

Das grandiose dichterische Bild, Pfeil auf Pfeil in unentrinnbarer Folge, konnte der Plastiker auf keine andere Weise aufnehmen, als indem er den Gott in unaufhaltsamer, unwiderstehlicher Bewegung zeigte. Damit aber gewinnt er ein Charakterbild, losgelöst von einem besonderen Augenblick: Apollon den Fernhintreffer. Der stolze, feurig-trotzige Ausdruck des Gesichtes — in einer andern Wiederholung des Kopfes besser bewahrt als hier — vollendet den Eindruck.

Man hat das Werk dem Leochares zugeschrieben, einem attischen Künstler um die Mitte des 4. Jahrhunderts, von dem wir in einer schlechten Kopie eine Darstellung des Ganymed besitzen, der vom Adler des Zeus emporgetragen wird. Auch ein schöner jugendlicher Alexander in der Münchner Glyptothek wird ihm zugewiesen. Leochares ist keiner von den typenschaffenden Künstlern, aber seine Werke haben einen eigenartigen Schwung und einen besonderen Stimmungsausdruck, ohne doch pathetisch zu werden.

Tafel 100. Hypnos, der Schlafgott, den Mohnsaft über die Erde träufelnd. Römische Marmorkopie nach Bronze. Höhe 1,43 m. Nach dem Abguß aufgenommen. Madrid, Museum des Prado. Hierzu **Abb. 43.**

Auf leisen Sohlen, schwebenden Ganges, am Kopfe die Flügel eines huschenden Nachtvogels, so schreitet der Schlafgott über die Erde und träufelt Mohnsaft auf die Augen der Müden. Eine wundervolle Bronzewiederholung des Kopfes aus Perugia (im British Museum) hat uns die Form der eigentümlichen Kopfflügel bewahrt, kleine Bronzestatuetten

geben die Ergänzung mit Hörnchen und Mohnstengel, sodaß das Ganze im Abguß wiederhergestellt werden konnte (Abb. 43). Der Leib des gütigen Dämons ist jugendlich zart, nicht durch Anstrengung gestählt, sondern fast frauenhaft voll und weich, wie in süßen Träumen aufgewachsen. Der Kopf dagegen ist eher knochig und derb im Bau, und bei aller Milde des Ausdrucks doch von klarer Willensbestimmtheit. Denn wie ein fremder Wille ist es, wenn der Schlaf über uns kommt, der rätselvolle Zwischenzustand zwischen Leben und Tod. Ein machtvoller Zauberer ist Hypnos, wenn er seine Gabe über die Menschen ausgießt, ob sie wollen oder nicht. Aber auch als Tröster und Heiler naht er und so stand in Sikyon sein Bild sinnvoll im Tempel des Asklepios.

Unsere Statue, vielleicht nach jenem Tempelbild kopiert, ist eine wundervoll poetische Erfindung, ganz im Geiste und Sinne des 4. Jahrhunderts. Wegen einiger Ähnlichkeit der Haartracht mit dem Kopfe des Sauroktonos hat man sie dem Praxiteles zuschreiben wollen, aber dies ist eine ganz äußerliche Betrachtungsweise. Alles Grundlegende in der Gestalt, die tiefe seelische Charakteristik, die kraftvolle Führung der Umrisse, die originale Erfindung in der Bewegung sind weit ab von der femininen, auf rein formale Schönheit gerichteten Art des Praxiteles. Ob sie von Skopas stammt, wie vermutet worden, läßt sich nicht unmittelbar beweisen, wäre aber viel wahrscheinlicher. Wie glücklich das weite Schreiten wirkt, sowohl formal als im Ausdruck, braucht nicht im einzelnen dargelegt zu werden, noch auch, daß die chiastische Bewegung der Glieder für diesen überirdisch leichten Gang die notwendige Grundlage ist. Nur darauf mag nochmals hingewiesen werden, wie wenig das Motiv trotz seiner Schönheit als ein rein formales erfunden, wie sehr es vielmehr ein Ausdruckswert innerlicher Charakteristik ist.

Tafel 101. Laufender Knabe. Bronze. Höhe 0,96 m. Ergänzt die linke Hand, die rechte hielt ehemals ein stabartiges Attribut. Madrid, Museum des Prado.

Der Kopf mit seinem herben Naturalismus erinnert fast an Werke des Quattrocento. Im Körper haben wir das verweichlichte Ideal vom Knabenkörper, das die hellenistische Zeit sich gebildet hat. Motiv und Bedeutung der Gestalt sind nicht ganz aufgeklärt. Vielleicht war sie nichts weiter als eine Schmuckfigur für Garten oder Halle. Eros wird gerne in dieser Weise laufend dargestellt.

Man sieht, wie die Gestalt eine Steigerung des Hypnosmotives gibt, indem der hintere Fuß sich ganz vom Boden hebt und die Arme stärker zur Seite gespreizt sind. Aber es ist nicht eine jener innerlich notwendigen Weiterbildungen wie in der älteren Zeit, sondern mehr ein Spielen mit dem Grundgedanken, eine Art rein formaler Wucherung. Da bei kleinasiatischen Tonfiguren der hellenistischen Zeit sich dieser Vorgang häufig erkennen läßt, und auch entsprechende Bewegungsmotive und Haartrachten dort beliebt sind, so wird man die Entstehung der Figur, die für eine Originalarbeit gehalten wird, am besten nach Kleinasien verweisen. Die Übertreibungen und Unterstreichungen aller Formen, eine gewisse Breite und Fülle verbunden mit gesuchter Zierlichkeit und Pikanterie der Einzelheiten würden zu dem Lande nicht übel passen, das in der gleichen Epoche die schwulstige und zugleich gezierte asianische Beredsamkeit geschaffen hat, die Cicero so wenig gefiel.

Tafel 102. Tanzender Satyr. Große Bronzestatuette, Höhe 0,71 m. Aus dem nach ihr benannten „Hause des Fauns“ in Pompeji. Neapel, Museo nazionale.

Die formale Voraussetzung und Vorstufe für diesen fröhlichen Gesellen ist zweifellos der Apoll von Belvedere, aber was dort pathetischer Götterschritt ist, wird hier zu einem Hüpfen und Tanzen, das mit seinem Zehengang und den abgeknickten Handgelenken nicht ohne Affektation und kokettes Gespreize ist. Die Gestalt geht nicht in dem fließenden Rhythmus eines Tanzes auf, wie etwa der Satyr Borghese (Tafel 79), sondern die Bewegungen wirken gewollt, ungeregelt, stoßweise. Das paßt aber vortrefflich zu der Natur des Satyrs, der hier wieder ganz als der rauhe Naturdämon aufgefaßt wird wie in älterer Zeit, mit struppigem Haar, Tierohren und sogar Bockshörnern, die in der hellenistischen Zeit vom Pan herübergenommen werden. Vor diese Epoche ist daher die Erfindung dieses Typus keinesfalls anzusetzen. Die Ausführung ist sehr sorgfältig, doch wird man sie wegen einer gewissen trockenen Schärfe, besonders am Kopf, besser nicht vor die frührömische Zeit setzen.

Der Abschnitt möge mit einem Problem schließen. **Abbildung 44** zeigt einen tanzenden Satyr, den man typengeschichtlich gerne zwischen Apoll von Belvedere und Neapler Satyr einreihen möchte. Das rhythmische Dehnen des Körpers, das wundervolle jauchzende Emporstrecken nach oben ist von ebenso starkem inneren Leben, wie es ganz von antikem Linienflusse erfüllt scheint. Wie derb und realistisch

wirkt der Neapler Tänzer daneben! Dennoch ist die Statuette, die von Aegypten ins athenische Museum gekommen ist, nach allgemeinem Urteil keine antike Arbeit. Gewisse flaue und stumpfe Formen an Bart, Haar, Glied, Zehen sprechen eben so sehr dagegen, wie die am Gusse noch sichtbaren Spuren der Wachsmodellierung. Aber einem modernen Fälscher mag man so viel Schönheit nicht zutrauen, auch ließe sich diese Gestalt keineswegs aus dem Neapler Satyr entstanden denken. So ist die Vermutung ausgesprochen worden, daß sie ein Werk der italienischen Renaissance sei.*) Aber für mein Gefühl ist nichts darin, was sich aus der Formenwelt der Antike entfernte. Weit eher möchte ich glauben, daß es der Nachguß eines antiken Werkes ist, das sich irgendwo in einer Privatsammlung verbirgt.

*) Ich verdanke diese Mitteilungen Hrn. Prof. G. Karo in Athen.

Abb. 44. Satyr. Bronzestatuette. Höhe 0,45 m.
Angeblich in Tanis im Nildelta gefunden. Athen, Nationalmuseum.

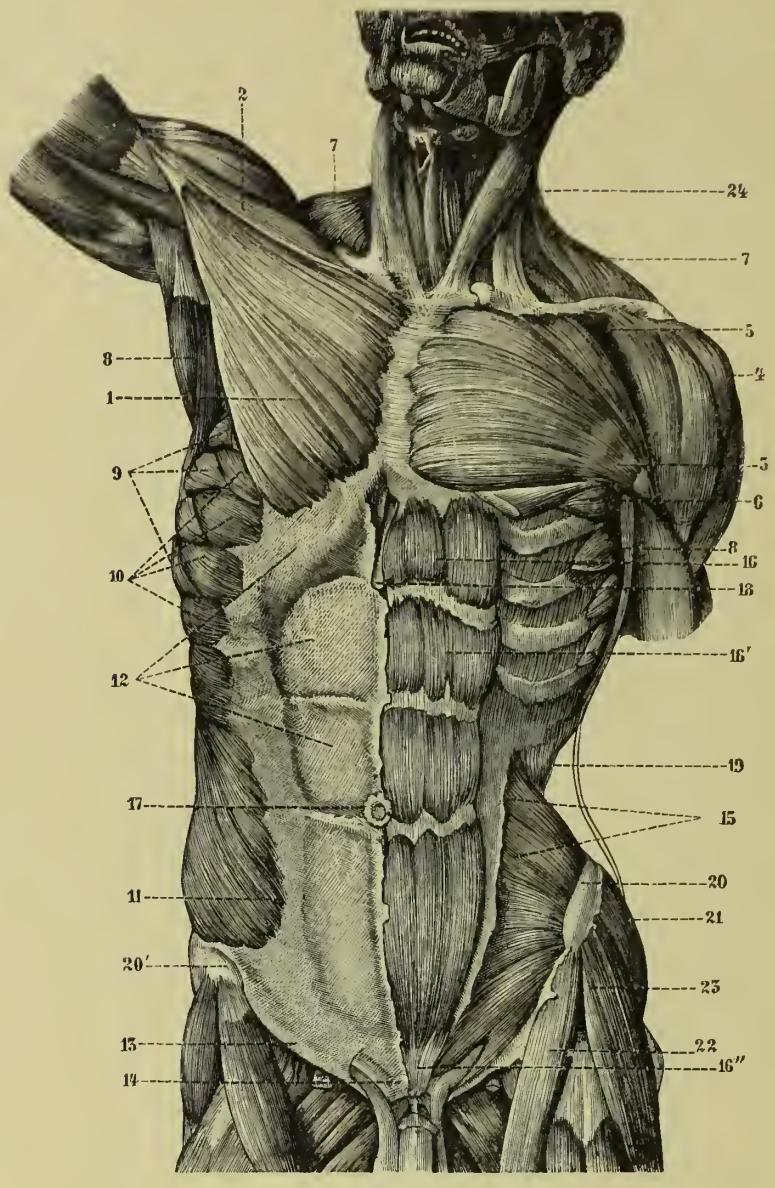


Abb. 45. Die vordere Fläche des Oberkörpers nach Abnahme der Haut- und Fettschichten. Nach Kollmann, Plastische Anatomie.

1. Brustmuskel. 2. Schlüsselbeinteil des Brustmuskels. 3. Brustmuskel. 4. Deltamuskel. 5. Spalt zwischen Brustmuskel und Deltamuskel. 6. Sägemuskel. 7. Kapuzenmuskel. 8. Breiter Rückenmuskel. 9. Sägemuskel. 10. Aufserer schiefer Bauchmuskel. 11. Ecke am schiefen Bauchmuskel. 12. Gerader Bauchmuskel. 13. Leistenband. 14. Samenstrang. 15. Innerer schiefer Bauchmuskel. 16, 16' 16''. Gerader Bauchmuskel mit den drei sehnigen Querbändern (Inskriptionen). 17. Nabel. 18. Schwertförmiger Knorpelfortsatz des Brustbeines. 19. Innerer schiefer Bauchmuskel. 20, 20'. Hüftbeinkamm. 21. Mittlerer Gesäfsmuskel. 22. Schneidermuskel. 23. Tensor Fasciae. 24. Kopfnicker.

Tafel 103 links. Torso eines Mannes. Marmor. Lebensgroß. Aus dem Theater von Milet. Paris. Louvre. Ionische Arbeit vom Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr. Weiteres Spalte 202.

Tafel 103 rechts. Torso eines Jünglings, vielleicht Theseus. Parischer Marmor. Höhe 0,63 m. Athen, Akropolis-Museum.

Er steht strack aufrecht auf beiden Beinen, der rechte Arm war hoch erhoben, der linke ging schräg abwärts. Auf der rechten Schulter findet sich der

Rest einer rechten Hand. Zugehörig ist wahrscheinlich das Bruchstück eines bärtigen Kopfes, den eine linke Hand an der Kehle packt. Das Ganze war also eine Kampfgruppe. Der Gegner war hintenüber gestürzt und der Jüngling holte, indem er ihn am Halse packte, mit der rechten Hand zu einem letzten Schlage aus. Man vermutet, daß Theseus mit Prokrustes gemeint war. Weiteres Spalte 202.

Tafel 104. Rumpf des Harmodios und des Aristogeiton. Vgl. Tafel 84, 85. Weiteres Spalte 204.

Tafel 105 rechts. Der sogenannte Apollon auf dem Omphalos. Abb. 46. Höhe 1,76 m. Griechische Marmorkopie, gefunden im Theater des Dionysos zu Athen. Athen, Nationalmuseum.

Eine gleichzeitig gefundene Statuenbasis in Form eines Omphalos, (des Erdnabels, der zu Delphi gezeigt wurde), hatte anfangs als zugehörig gegolten, wonach die Statue ihren Namen behalten hat. Eine Wiederholung im British Museum, der sog. Apollon Choiseul-Gouffier (nach einem früheren Besitzer) gibt das Vorbild vergröbert wieder, und hat am stützenden Stamm einen Faustkämpferriemen, sodaß der Kopist die Statue als einen Athleten betrachtet hat. Da die Haartracht jedoch aus einem langen Zopfe besteht, der um den Kopf gewunden ist, und Athleten in dieser Epoche in der Regel schon kurze Haare haben, so ist die ursprüngliche Bedeutung doch wohl die eines Apollon. Jedoch ist das geistige Wesen dieses Gottes noch keineswegs tiefer charakterisiert. Das Werk wird etwa um 460 v. Chr. anzusetzen sein. Weiteres Spalte 204.

Tafel 105 links. Rumpf des Kasseler Apollon. Abb. 47. Überlebensgroße Marmorkopie. Höhe 2 m. Kassel, Museum Fridericianum.

Dieser Apollon ist eines der frühesten und großartigsten Götterideale der freien Kunst. Mit ungeheurer, ins Übermenschliche gesteigerter physischer Kraft steht er vor uns, erhaben und ruhig wie ein Tempelbild. Die Linke hielt Bogen und Pfeil, die Rechte wahrscheinlich den sühnenden Lorbeer. Aber über die körperliche Gewalt weit hinaus geht die Macht des durchgeistigten Kopfes. Die Statue ist gegen die Mitte des 5. Jahrhunderts entstanden, und muß das Werk eines ganz großen Künstlers sein. Nachdem früher andere Namen genannt waren, ist sie neuerdings dem Phidias zugeschrieben worden, was uns später bei der gesonderten Behandlung des Kopfes beschäftigen wird. Für den Körper siehe Spalte 206.

Tafel 106. Rumpf des Doryphoros von Polyklet (Tafel 47) **und des Apoxyomenos von Lysipp** (Tafel 62). Vgl. Spalte 206, 207.

Tafel 107. Oberkörper des Hermes des Praxiteles (Tafel 68). Vgl. Spalte 210.

Tafel 108. Dionysos Farnese. Bruchstück eines Sitzbildes aus griechischem Marmor. Überlebensgroß. Höhe 1 m. Die Beine waren besonders gearbeitet und angesetzt, ebenso der Sitz. Die linke Körperseite stark verwittert. Ehemals im Besitze der Farnese. Neapel, Museo nazionale.

Die langen Locken und besonders das Ende einer Kopfbinde im Nacken legen die Deutung auf Dionysos nahe, wozu auch die weiche Behandlung des Körpers gut stimmt. Die Arbeit ist von höchster Empfindung, sodaß die Statue für ein griechisches Original gehalten wird. Man beachte die volle Falte am Hals, die Weichheit des Fleisches an der rechten Achselhöhle, die Behandlung des Nabels und der Hoden. Das Werk kann frühestens am Ende des 4. Jahrhunderts entstanden sein, eher wohl in frühhellenistischer Zeit. Weiteres Spalte 211.

Tafel 109. Torso eines Satyrs. Griechisches Marmorwerk. Überlebensgroß. Höhe 0,85 m. Florenz, Uffizien.

Der Satyr scheint in halbliegender Stellung ergänzt werden zu müssen, etwa auf der linken Hüfte aufruhend, sodaß die linke Hand sich auf den Boden oder das Lager stützte. In die Rechte hat man ihm ein Trinkgefäß geben wollen, sodaß er also zum Mahle gelagert wäre, doch scheint der Rumpf zu gewaltsam verrenkt; auch spricht dagegen die scharfe Wendung des Kopfes zur linken Schulter, die an dem starken Herausspringen des rechten Kopfnickers deutlich erkennbar ist. Ich glaube eher, daß der Satyr in einem Kampfe begriffen war, in dem er zu Boden gestürzt ist. Satyrn in Gigantenkampf finden sich nicht nur auf den pergamenischen Altarreliefs, sondern auch in einer Einzelgruppe im kapitolinischen Museum in Rom. Der Kampf würde auch die ungeheure pathetische Anspannung der Rumpfmuskulatur vortrefflich erklären, die an sich für einen Satyr, zumal einen zechenden, durchaus nicht charakteristisch ist. Die aufdringliche Häufung der Einzelformen und ihre Übertreibung weist das Werk ganz ans Ende der hellenistischen Zeit. Man hat es mit der pergamenischen Kunst zur Zeit des Eumenes in Verbindung bringen und sogar ein pergamenisches Original darin sehen wollen. Ich glaube, daß wir es zeitlich weiter

herab und in die Nähe des Laokoon rücken müssen. Weiteres Spalte 211.

Man könnte eine Grammatik der griechischen Kunstformen schreiben, in der, wie in der Grammatik der Sprache, sowohl die Ausdrucksformen einer jeden Periode für sich, als auch ihre Veränderungen im Laufe der historischen Entwicklung zu schildern wären. Diese Systematik und Geschichte der Kunstmittel und künstlerischen Ausdrucksformen würde manche historische Zweifel, die uns heute plagen, wie von selbst lösen. Aber auch für das Problem des Künstlerischen als solchen, für die Erkenntnis des künstlerischen Schaffensprozesses würde viel gewonnen werden, sofern nur die tausendfältigen Einzelheiten stets im Hinblick auf das künstlerische Ganze untersucht würden. In unserer Zusammenstellung kann nur ein kleines Fragment einer solchen Betrachtungsweise gegeben werden.

Zwei Dinge bestimmen den künstlerischen Schöpfungsvorgang: was der Künstler in der Natur sieht, und auf welche Grundanschauungen der Natureindruck in seiner Seele stößt. Jedes Kunstwerk besteht somit aus einem Stück Tektonik, d. h. aus einem in der Anschauung des Künstlers vorhandenen Aufbau, einem bewußt oder unbewußt fertigen Rahmen, und zweitens aus dem Stück Natur, das in diesen Aufbau, in diesen Rahmen hineingearbeitet wird. Das Verhältnis zwischen den beiden Elementen kann sehr verschieden sein. Die großen Stilisten zwingen die Natur unter ihre Anschauungen. Aber auch die großen Realisten und sogar die neueren Naturalisten und Veristen strengster Observanz bringen etwas Fertiges in sich mit. Der moderne Landschafter, wenn er auch theoretisch vielleicht behauptet und glaubt, er schreibe nur ein Stück Natur ab, hat in der Auswahl dieses Stückes bereits seine tektonischen Grundanschauungen geoffenbart. Ein neuerer Musiker hat einmal gesagt, man könne nur solche Musik komponieren, die man von Anbeginn in sich trage. Das Gleiche gilt von der bildenden Kunst.

Bei den Griechen ist der fertige Rahmen bei weitem das Stärkere. Trotz der mancherlei Modellgeschichten, die überliefert sind — einmal soll der Maler Zeuxis die fünf schönsten Jungfrauen der Stadt Kroton als Vorbilder für die Darstellung der nackten Helena erhalten haben, und an Phryne und Laïs mag erinnert sein —, so wird doch der antike Künstler niemals im Sinne mancher Neueren die Formen unmittelbar aus dem Modell übertragen haben, sondern eher in der Art von Böcklins Arbeitsweise sie auswendig gelernt und die im Kopfe fertige Anschauung dargestellt haben. Jedenfalls ist in allem, was wir aus der Antike kennen, das Modell restlos überwunden. Alle neugesehene Natur geht in geprägte künstlerische Anschauungen ein und gestaltet dann gewissermaßen von innen heraus diese Anschauungen um und bildet sie weiter. Das dürfte die psychologische Grundlage für den vorsichtigen, aber unaufhaltsamen Fortschritt der griechischen Kunst sein.

Am Entwicklungsprozeß der Rumpfdarstellung mag dies in Kürze auf eine Strecke überblickt werden, wobei das anatomische Schema **Abb. 45** den steten Vergleich mit den tatsächlichen Formen geben mag. Wir übergehen die frühesten Unzulänglichkeiten im alten Apollontypus (vgl. Sp. 80/81) und beginnen da, wo das anatomische Wissen aller Einzelheiten soweit gefestigt ist, daß nur nach der künstlerischen Verlebendigung gesucht zu werden braucht, d. i. am Ende des 6. Jahrhunderts.

Ein Torso aus Milet, also ein zweifelloses Werk der ionischen Kunst, und ein Jünglingskörper von der athenischen Akropolis, beide etwa auf derselben Entwicklungsstufe, zeigen die tiefgehenden Verschiedenheiten im östlichen und westlichen Kunstkreis, Temperamentsunterschiede ebensowohl wie solche der inneren Anschauung (Tafel 103). Der milesische Torso ist von breiter Wucht des ganzen Baues, von einem sinnlich vollen Lebensgefühl, einem anspruchsvollen Reichtum der Form. Aber der Ausdruck von Kraft ist nicht auf gleicher Höhe, und je tiefer man sich in die Formen hineinsieht, desto mehr verlieren sie an Gewalt. Wohl sind die anatomischen Grundlagen in der Hauptsache richtig und selbst die altertümliche Schmalheit des Bauches am unteren Ende ist schon überwunden, die in der attischen Gestalt noch nachwirkt. Auch sind die Muskeln einzeln betrachtet mit aller wünschenswerten Fülle gerundet und offenbar ist angestrebt worden, die trennenden Täler zwischen ihnen nicht als Einschnitte, sondern als weiche, fleischhafte Überleitungen zu geben. Aber vergleicht man damit die äginetische Lösung dieser Probleme (Tafel 86), wenn sie auch ein wenig jünger ist, so empfindet man, worin die Schwäche der ionischen Art liegt: sie sieht wohl viele Einzelformen und sie gibt wohl das weiche Gesamtbild. Aber im einzelnen fehlt jene absolute mathematische Klarheit, jene unbeirrbare Sicherheit der äginetischen Hand. Und im ganzen lebt nicht das

Zusammenhangsgefühl, der Ausdruck der inneren Abhängigkeit der einzelnen Teile von einander, den besonders die Attiker niemals verfehlen. Es ist mehr ein allgemeines malerisches Sehen der Form, breit, kühn, ohne alle Kleinlichkeit und Pedanterie, aber auch ohne die Gewissenhaftigkeit der festländischen Kunst. Es ist der vollste Ausdruck der genial draufgehenden ionischen Art, die in Leben, Kunst und Philosophie sich gleich an alle schwersten Probleme macht und dadurch im ganzen sechsten Jahrhundert zur Führerin und Anregerin auf allen Gebieten wird.

Mit der strengeren Durcharbeitung folgt langsamer und vorsichtiger das griechische Mutterland. Was die Attiker von früh auf als ihre beste geistige Gabe besitzen, ist das tiefe Zusammenhangsgefühl, das sie allen Erscheinungen des Lebens entgegenbringen. Ihm entspringt der gehaltene Ernst ihrer archaischen Kunst, die vornehme Ruhe und schlichte Hoheit des 5. Jahrhunderts, und überhaupt die ganze Charis, die unendliche Anmut, die schon das Altertum allem Attischen nachrühmte. Der Torso von der Akropolis ist bei aller Gebundenheit schon von einer zarten Schönheit, die in dieser Epoche eben nur in Attika denkbar ist. Die anatomischen Kenntnisse des Künstlers sind nicht wesentlich geringer als die des ionischen, aber er drängt sie nicht vor, er verhüllt sie unter dem, was ihm die Hauptsache ist: die Formen als ein lebendiges Ganzes zu erfassen. Man sehe, wie die Wölbungen der graden Bauchmuskeln unter den sehnigen Querschnürungen hindurch als eine Einheit gefühlt werden; wie die Brustmuskeln, obwohl weniger deutlich umrandet, viel mehr wirkliche Arbeitskraft zu haben scheinen und wie endlich der Blick niemals durch Einzelheiten vom Ganzen abgelenkt wird. Manches ist noch archaischer als an dem milesischen Torso, so die spitze Endigung des Bauches und seine mangelhafte Vorwölbung, die allzurunde Führung der Brustkorblinie. Dennoch wirkt das attische Werk zweifellos viel freier, flüssiger, naturnäher. Wenn wir noch einmal eine Gesamtcharakteristik geben sollen: in dem ionischen Werk ein hochbegabtes, frischdraufgehendes, aber fast sinnlich-brutales Temperament, in dem attischen Torso strenge Selbstzucht, vornehme Gehaltenheit und eine unendliche Tiefe des Naturgefühls, eine zauberhafte Poesie der Empfindung; in dem Ägineten endlich der ganze Ernst des Forschers, die wundervolle Klarheit, aber auch die Pedanterie des Wissenden. Die Wesensarten, die wir aus diesen Torsen erkennen, sind die drei Hauptströme, aus deren Vereinigung die Kunst des 5. Jahrhunderts die Kraft und Nahrung für ihre unsterblichen Leistungen schöpft.

Schon die Tyrannenmörder zeigen ihre Verschmelzung (Tafel 104, 84, 85). An der anatomischen Richtigkeit wird man kaum mehr irgendwo zweifeln, nur daß die Bauchdecke immer noch nach der altertümlichen Art zu flach und auch der Abstand vom Nabel zur Scham noch zu gering ist. Gegenüber den Ägineten erscheint das Körperbild bereichert, nicht weil mehr Einzelheiten eingetragen sind, sondern weil sie stärker zusammengefaßt erscheinen durch eine gewissermaßen überall mit gleichmäßiger Spannung darübergelegte Haut. Den Nachklang der Mühen jedoch, den die Eroberung dieses Bildes gemacht hat, fühlt man überall durch: jede Einzelform wird mit gleicher Wichtigkeit vorgetragen. Der Künstler kann sich noch nicht entschließen, von dem Erlernten etwas zu opfern, das Unwesentliche zurückzudrängen, es beiseite zu werfen für die Zwecke einer höheren stilistischen Wirkung. Wie sehr es ein fest Erlerntes ist, was der Künstler uns zeigt, ergibt sich aus der Gesamtanlage: so heftig bewegt die Gestalten sind, ist doch nur das Allernotwendigste aus dem System der Ruhelage verschoben, am Harmodios etwas mehr als am Aristogeiton. Beim Harmodios streckt die rechte Körperseite sich stärker, der Rippenkorb drängt sich ein wenig heraus und die Rinne zwischen gradem und schiefem Bauchmuskel verlängert sich, die Mittellinie des Rumpfes ist leicht gekrümmt und die linke Hüfte um ein geringes eingebogen. Aber es ist wie ein Schritt, den man ungern und mit äußerster Vorsicht tut. Hingegen wagen die Künstler schon eine deutliche Charakterisierung der Altersstufen. Am Harmodios ist im Einklang mit den schlankeren Verhältnissen (vgl. Sp. 171) auch die Einzelform jugendlicher, knapper, flacher. Im Aristogeiton ist das Muskelrelief höher und voller, er ist der fülligere, durchgearbeitete Manneskörper gegenüber dem Jüngling. Zum Schlusse müssen wir daran erinnern, daß wir nur Kopien vor uns haben. Was ihnen im Vergleich zu dem archaischen Torso Tafel 103 r. an unmittelbarem Lebensgefühl fehlt, werden die Originale gehabt haben, und unsere Phantasie muß die Kopien beleben mit der gleichen Wärme und Empfindung, die uns an dem wundervollen Akropolisknaben Taf. 40 entgegenstrahlt.

Einen Schritt weiter führt der Apollon Abb. 46, Taf. 105 rechts, der sogenannte Omphalos-Apollon, auch dies nur eine Kopie. Aller Archaismus ist überwunden, der Bauch ist von kräftiger Wölbung

Abb. 46. Sogenannter Omphalos-Apollon. Griechische Marmorkopie nach einem Bronzewerk um 460 v. Chr. Athen, Nationalmuseum. Vgl. Spalte 205 und Taf. 105 r.

und fast auffällig betont, wie in Freude über die endliche Bezwingung dieser Form, die der älteren Kunst so viel Mühe machte. Gegenüber den Tyrannenmördern leitet sich hier ein Streben ein, das fortan maßgebend bleibt: die Zusammenfassung zum großen Stil, zum geschlossenen Rhythmus. Aber vorerst spricht es sich nur durch Vereinfachung der Einzelform aus, noch nicht in ihrer Verschmelzung. Noch ist jeder Muskelteil sauber gegen den andern abgesetzt. Der Rippenkorb, die Herzgrube, die Sägemuskeln, die graden Bauchmuskeln, sie sind alle noch wie Teile für sich. Nur ist die Form gegen früher in sich vereinfacht. Zusammengehalten wird sie durch die große rundliche Wölbung des ganzen Rumpfes.

Der Kasseler Apollon (Abb. 47, Tafel 105 links) ist eine der ersten ganz großen Schöpfungen der freien Kunst. Am Rumpf ist alles gewaltige Zusammenfassung. Nichts Einzelnes drängt sich mehr vor und der Nichtwissende würde Lagerung und Gestalt der verschiedenen Muskeln und des Knochenbaues schon schwerer aus ihm lernen können. Die Querschnürungen der geraden Bauchmuskeln sind fast unterdrückt, dagegen ist der ganze Bauch als eine Einheit behandelt, die nur durch die Mittelfurche und zwei schmale Längsfurchen gegen die schiefen Bauchmuskeln hin gegliedert wird. Der Rippenrand hebt sich als feingeschwungener erhöhter Streifen ab und man empfindet, daß diese Erhebung in ihrem Wesen verschieden ist von den Wölbungen des Muskelfleisches. Auch ist schon fühlbar, daß die Spannung von Muskeln und Haut über dem Brustkorb anders geartet und straffer ist als die elastischere weichere Dehnung über der Bauchhöhle. Dieser Rumpf ist in seiner erhabenen Kraft der erste wirkliche Götterleib, den die griechische Kunst geschaffen hat. Von ihm bis zu den gelagerten Gestalten des Parthenongiebels, die uns im Abschnitt Gelagerte Gestalten beschäftigen werden, führt eine grade Linie, und der Schritt bis zu diesem höchsten Idealstil, der je für die Formen des menschlichen Leibes gefunden wurde, ist nicht mehr groß.

Dem Parthenonstil gegenüber bedeutet Polyklet (Tafel 106 l.; 47) nicht gerade einen Rückschritt, denn man soll die Großen nicht nach einem einzigen Maßstab messen, wohl aber eine ganz andere Bahn der Entwicklung. Polyklet ist mehr ein Fortsetzer der Aegineten. Klare Sachlichkeit ist die Grundlage seines Denkens. Auch die rhythmische Zusammenfassung der ganzen Gestalt, deren Schilderung zu Taf. 47 (Sp. 97 fg) hier nicht wiederholt zu werden

braucht, hat letzten Endes diesen Ursprung. Beim Anblick des Doryphoros wird das Interesse an der Einzelform wieder weit stärker geweckt, ja das Auge zur Zergliederung, zur Rechenschaft über ihr Wesen angeregt. Die verschiedenen Abschnitte, Brust, Rippenkorb, die graden, die schiefen Bauchmuskeln sind wie Provinzen für sich, die einzeln zu durchwandern die Lust erregt wird, und wo überall eine Fülle des individuellsten Lebens herrscht. Aber beim Übergang in ein neues Gebiet muß man eine Art Grenze passieren. Bei den Gestalten des Parthenongiebels hat man dieses Gefühl nicht. Da ist man wie in einem einzigen weiten Reiche, dessen Schönheiten sich alle auf einmal offenbaren und die, so sehr sie einzeln gesehen auch alle ihre Kraft behalten, sich doch nur als dienende Glieder der großen Einheit geben.

Lysipp wäre kein rechter Argiver, wenn die lehrhafte Sachlichkeit seines großen Vorgängers sich nicht auch bei ihm wiederfände. Tatsächlich hat der Rumpf des Apoxyomenos (Tafel 106 r.; 62) dieselben überzeugend vernünftigen Quer- und Längsteilungen, nur daß sie etwas anders gelagert sind. Die Muskelformen sind nicht wie beim Doryphoros durchweg mit einer gleichen dicken Haut von gleicher Spannung überzogen, sondern zwischen Muskeln und Haut liegt weicheres fetthaltiges Gewebe, das sich an einer Stelle mehr, an der anderen dünner angesetzt hat. Besonders auffallend ist dies oberhalb des Nabels an der „Taille“, wo ein eingetiefter umlaufender Ring einen wirklichen „Schnitt“ zwischen oberer und unterer Rumpfhälfte macht, der seine Ausprägung eben dieser größeren Fülle der Hautschicht verdankt (auf Tafel 62 deutlicher als auf 106). Auch am Brustkorbrand ist eine gewölbte Schwellung, während am Doryphoros die geraden Bauchmuskeln unter den Brustkorb hineinschlupfen. Wollte man Muskellagerungen am Apoxyomenos dozieren, so würde man zwar Schritt für Schritt diese Zwischenformen hinwegzudenken haben, aber es würde dennoch nicht schwer fallen, die anatomische Grundform zu erschließen. Daß innerhalb derselben Kunstschule die Auffassung der Körperform sich so stark verändert hat, ist wohl kaum allein der inneren Fortentwicklung zuzuschreiben, sondern dem, was inzwischen in der attischen Kunst vor sich gegangen war. Die süße Schönheit einer Kunstart, deren vollendeter Vertreter für uns der praxitelische Hermes ist (Taf. 107; 68), muß auch in die argivische Kunst hinübergewirkt haben, denn diese Schönheit ist für den Zeitgeschmack

Abb. 47. Apollon. Marmorstatue. Nach dem Abguſs. (Taf. 105 l.)
Kassel, Museum Fridericianum.

des 4. Jahrhunderts überhaupt die tonangebende geworden. Aber was bei Praxiteles in Weichlichkeit auszuarten droht, das ist bei Lysipp mit der streng sachlichen Formgesinnung der Argiver zu einer wundervollen neuen Einheit verschmolzen. Wenn Praxiteles vor allem den Schimmer und das süße Wellenspiel der Haut sah, so ließ Lysipp auch die tatsächlichen Grundlagen, die Gestaltung der Tiefe fühlbarer bleiben, durch die dieses Wellenspiel bestimmt und geregelt wird. Darum hat der Apoxyomenos so viel mehr männlich Bestimmtes, Willenskräftiges, Handlungsbereites als der träumende Hermes. Gegenüber dem Doryphoros aber ist bei Lysipp das Lebensbild des menschlichen Körpers um ein Außerordentliches bereichert, um die ganze Fülle der kleinen und feinen Zwischenformen, die die Oberfläche eines edelgezüchteten und zugleich gut genährten Körpers zu bieten vermag. Der Reichtum dieser Feinheiten kommt an unsern Abbildungen nicht entfernt zum Ausdruck. Besonders an der Hüfte, da wo die Enden der Oberschenkelmuskeln unter den schrägen Bauchmuskel treten, sind sie von entzückender Mannigfaltigkeit, ohne doch irgendwie sich aus dem Gesamteindruck hervorzudrängen.

Ein letzter Unterschied und Fortschritt über Polyklet hinaus ist schon zu Taf. 62 besprochen worden. Das ist, neben der neuen Proportionierung, die andere Gattung von Körper, die hier gewählt ist. Die Natur schafft Leiber von flacher breiter und solche von völlig runder Grundform und zwischen diesen äußersten Typen gibt es unzählige Zwischenstufen. Polyklet wählte den flächigen Typus, in Übereinstimmung mit der streng reliefmäßigen Anordnung der künstlerischen Elemente, die ihm die selbstverständliche war. Lysipp hingegen, der als ausschließlicher Bronzebildner mit diesem Zwange der künstlerischen Tektonik bricht, gewinnt damit die Freiheit, den Körper mit aller Rundlichkeit und stärkster dreidimensionaler Entfaltung auszustatten, die nur je in der Wirklichkeit möglich sind. Im ganzen wie im einzelnen ist in dem Rumpf des Apoxyomenos das stärkste Streben ins Runde, in die Tiefe. Die Wahl des Körpertypus, die an sich ja auf willkürlichen Geschmack zurückgehen könnte, ist also hier keineswegs eine zufällige. Sondern die beiden Grundelemente des Schaffensprozesses, die wir oben zu scheiden versuchten, die innere angeborene Tektonik der künstlerischen Anschauung und die Neubeobachtung der Natur, erscheinen uns nun in ihrem Wirken aufs engste verschwistert, eine durch die andere bedingt, eine durch die andere gestützt und gekräftigt.

Der Hermes des Praxiteles (Tafel 107; 68) bedarf kaum noch einer gesonderten Betrachtung, da wir sein Wesen zu Tafel 68 und soeben im Vergleich zu Polyklet und Lysipp zu umschreiben versucht haben. Nur darauf sei noch hingewiesen, daß das, was hier als eine volle reife Blüte von wunderbarer Schönheit vor uns steht, alles Eigenartige und Beste dem mütterlichen Boden verdankt, auf dem sie gewachsen ist. Wie gewisse edle Weine nur unter den Lebensbedingungen eines ganz bestimmten Bodens und Klimas ihren vollen Charakter und ihre feinste Blume erhalten, so konnte dieser praxitelische Körper nur in der duftgetränkten heiteren und doch nicht weichlichen Luft Attikas, in dem sinnenfreudigen aber doch nicht ausschweifenden Athen des 4. Jahrhunderts entstehen. Die köstliche Frische des blühenden und schwellenden Fleisches haben die Athener seit den ältesten Tagen bewundert und geliebt. Von den noch bäuerlich-rohen derbfrischen Porosskulpturen aus Solons Zeit bis zu dem herrlichen Torso der Akropolis (Tafel 103 r.) und dem „Kritios-Knaben“ (Tafel 40), dann über die Parthenonskulpturen und den antretenden Diskobol (Tafel 54) bis zum praxitelischen Hermes geht ein ununterbrochener Strom der gleichen künstlerischen Empfindung, eine naive Naturnähe der Anschauung, die auch innerhalb der griechischen Kunst nicht ihresgleichen hat. Und die doch weltenweit entfernt ist von allem Naturalismus und Verismus oder wie immer man es bezeichnet, wenn das Naturbild durch die künstlerische Anschauung nicht so weit zu einem neuen einheitlichen Ganzen umgeknetet und durchgearbeitet ist, daß die Abhängigkeit von den Zufälligkeiten der Naturerscheinung vergessen wird. Was wir in der attischen Entwicklung sehen, das ist das Werden eines Stils im höchsten Sinn des Wortes, eines Stils, der in den Parthenonskulpturen und dem Hermes zwei Höhepunkte absoluter Art erreicht hat, die, gewissermaßen aus demselben Bergmassiv emporragend und aus demselben Gestein gebildet, doch die ganzen Gegensätze zweier grundverschieden gesinnter Zeitalter bedeuten und darum in ihren Ausdruckswerten weder verglichen noch abgewogen, sondern nur als höchste Offenbarungen hingenommen werden wollen. Ähnlich wie wir nach einem bekannten Worte Goethe und Schiller nicht wägen und vergleichen sollen. Fast könnte man den männlicheren und schwungvolleren Stil Schillers neben die Parthenongiebel, Goethes „frauenhaft gesinnte“ Art neben

den Hermes zu stellen sich versucht fühlen. Freilich würde das Ausspinnen des Vergleiches zu bald an Unvergleichbares hinführen, aber der allgemeine Kreis typischer Bildungen, der in allen Zeiten und Völkern in den Grundzügen sich gleich bleibt, wird doch vielleicht nicht unzutreffend dadurch umschrieben.

Die zwei verschiedenen Strömungen, die in der Körperauffassung vom 4. Jahrhundert in die hellenistische Zeit hinübergehen, werden durch den Dionysos Farnese (Taf. 108) und den Satyrtorso der Uffizien (Taf. 109) veranschaulicht. Wir haben dieselben Gegensätze schon auf Tafel 76 in den beiden Dionysosstatuetten aus Priene und Pompeji einander gegenübergestellt. Von Praxiteles her kommt die Freude an der weichen fleischhaften Oberfläche, am sanften Schimmer leis schwellender Formen, von Lysipp die scharfe, immer „veristischer“ werdende Beobachtung aller künstlerisch irgendwie faßbarer Einzelheiten. Man könnte es auch als die Gegensätze des Marmor- und des Bronzestiles umschreiben, denn der lichtsaugende Stein verlangt jene breiten und fließenden Flächen, das reflexreiche Metall hingegen den lebhafteren Wechsel von Hoch und Tief, weil seine spiegelnden Glanzlichter eine bloß schwach gewellte Fläche entweder zerreißen oder zu leer erscheinen lassen. Aber in Zeiten der souverän schaltenden Kunst ist der Schaffende nicht mehr abhängig von den Bedingungen, die ihm der Stoff aufdrängt, sondern er verfährt eben mit diesen Bedingungen so, wie es die in ihm lebende Anschauung fordert. Andererseits aber stumpft sich bei zunehmender Virtuosität das Gefühl für die besonderen Wirkungen des einen und des anderen Stoffes ab; in einem Werke wie der Laokoon sehen wir die ganze Schärfe und Beweglichkeit der Bronzeformen dem Marmor aufgezwungen.

Indem wir in Tafel 108, 109 zwei nicht unähnlich bewegte Torsen nebeneinander stellen, die beide für griechische Originalwerke gehalten werden, können wir auch Einzelheiten unmittelbar vergleichen: wie beim Dionysos auf der eingebogenen rechten Körperhälfte alle Form nach innen gedrückt und unter der weichen Einwölbung der Haut verborgen wird, während am Satyr ein schwerer Hautwulst über dem Nabel heraustritt; wie beim Dionysos trotz der Dehnung der linken Rumpfhälfte kein Muskel einzeln herausspringt, keine Rippe sich abzeichnet und doch das Ganze von köstlicher, diskreter Belebung ist, wogegen am Satyr Schwellung auf Schwellung gehäuft wird und wir die laute und aufdringliche Sprache einer Kunst vernehmen, die eine Wirkung um jeden Preis will, selbst auf Kosten des feineren Naturgefühls. Das Ende ist Barock, auch in der Antike.

KNIEE.

Wenn in den Bildungen der Natur durch die inneren statischen und organischen Notwendigkeiten ein einheitlicher Stil der Gesamterscheinung entsteht, sodaß der Formcharakter eines organischen Wesens sich in jedem einzelnen Teile seines Baues wiederspiegelt, so ergibt sich bei der künstlerischen Umsetzung eine noch strengere Einengung der Formenmöglichkeiten. Denn der Künstler vermag die Natur nie ganz zu erfassen. Er kann nur das aus ihr herausholen, was ihm für seine Anschauungsweise das Wesentliche zu sein scheint. Und so wird er alle einzelnen Teile, Glieder, Hände, Füße, genau nach der Formenanschauung bilden, die sich ihm für das Gesamtbild aufgedrängt hat. Nur dann bleibt sein Werk lebensfähig im künstlerischen Sinne. Umgekehrt wird, wer sich in die Kunstart eines Meisters oder in einen Zeitstil hineingesehen hat, aus losgelösten einzelnen Teilen den Charakter des Ganzen erschließen können, ein für die antike Kunstforschung unschätzbares Verfahren, da sie es nur allzuoft mit Fragmenten zu tun hat. Wir geben einige Kniee und Füße aus verschiedenen Jahrhunderten und erkennen auch daran den Wandel so gut des formalen Könnens, wie der tieferen Auffassung. Die Hände, diese gehorsamsten Organe des menschlichen Körpers, würden noch deutlicher sprechen. Aber sie sind so spärlich erhalten, daß wir um die Aufstellung einer historischen Reihe verlegen sind.

Tafel 110, von oben nach unten: Knie des Apoll von Tenea (Taf. 37), des polykletischen Doryphoros (Taf. 47), des lysippischen Apoxyomenos (Taf. 62). Nach den Abgüssen.

Drei Jahrhunderte sprechen aus diesen Formen. An dem archaischen Knie ist alles knapp, scharf umrissen, übermäßig gestrafft. Daß ein scheibenförmiges Knochenstück deckelartig vor dem Gelenk sitzt, wird deutlich gewußt, durch Tasten war das ja auch leicht zu entdecken. Aber dies Wissen wird übertrieben vorgetragen, indem die Kniescheibengegend mit einer scharfen Rille umgeben wird, die namentlich am untern Rande bei durchgedrücktem Knie völlig naturwidrig ist. Wir sahen aber schon oben (Sp. 80), daß die starke Betonung des Knies ein wertvolles Mittel ist, um den straffen Stand auszudrücken und zugleich die Bewegungsmöglichkeit

des Ganzen zu Gefühl zu bringen. So wird, was einzeln gesehen eine Unzulänglichkeit ist, im Zusammenhang doch zu einer stilistischen Stärke.

Bei Polyklet sind die unteren Enden des äußeren und inneren Oberschenkelmuskels zu dicken Wulsten geworden. Die Kniescheibe ist innerhalb ihrer fleischigen Einbettung isoliert. Das Kniescheibenband, d. i. die Sehne, die von der Kniescheibe zum Schienbein hinabführt, springt klar heraus. Man könnte hier dem Lernenden das Wesen der ganzen Einrichtung auf das bequemste klar machen, der „Kanon" bewährt wiederum seine Lehrkraft.

Bei Lysipp ist der tatsächliche innere Bau weit weniger durchsichtig, indem die sekundären Formen der Oberfläche weicher und verhüllender sind. Nur an dem gesenkten Knie fühlt man die Kniescheibe durch. Man wird weniger zur sachlichen Analyse angereizt, als zu einem Genusse des rhythmischen Wechsels von Licht und Schatten. Gegenüber der breiten Bestimmtheit der polykletischen Kniee wirkt hier eine graziöse Poesie der Formen, die holde Verschleierung, die die Natur über die „arbeitenden" Formen legt, wenn ihre Gebilde zur reinen Blüte gelangen. Lysipp soll gesagt haben, er bilde die Menschen „nicht wie sie sind, sondern wie sie erscheinen".

FÜSSE.

Tafel 111. **1.** Rechter Fuß des Apoll von Tenea (Taf. 37, Sp. 80). Nach Abguß. **2.** Linker Fuß eines Vorkämpfers aus dem Westgiebel von Aegina. München, Glyptothek Nr. 100. **3.** Linker Fuß des Apollon aus Pompeji (Taf. 43, Sp. 90). Nach Abguß. **4.** Rechter Fuß des praxitelischen Hermes (Taf. 68, Sp. 131 fg.). **5.** Rechter Fuß des lysippischen Apoxyomenos (Taf. 62, Sp. 118 fg.). Nach Abguß.

Bei dem archaischen Apollon (1) ist alles gestreckt und von gradelaufenden Flächen begrenzt. Die feinen Schwingungen, an denen grade der Fuß so reich ist, kommen nur unvollkommen heraus. Die Zehen sind sehr sorgfältig beobachtet, die Gelenke gut abgesetzt, die Nägel mit besonderer Liebe behandelt. Doch liegen die Zehen zu grade und gleich geartet nebeneinander und die zweite Zehe ist kürzer als die erste, entgegen der Natur, aber auf Grund einer auch heute noch verbreiteten Vorstellung. Der Knöchel ist sehr nachdrücklich herausgearbeitet. Im ganzen ist das Naturbild ohne größere Fehler getroffen, weit besser als die Rumpfteile und manches andere an der Statue. Der Fuß kommt offenbar infolge seiner Übersichtlichkeit und Beweglichkeit dem Verständnis seines Organismus mehr entgegen, sodaß seine Erscheinung am frühesten von allen Einzelformen bewältigt wird.

Aeginet (2). Ein Fuß von höchst aristokratischer Bildung: langgestreckte Zehen, feine Gelenke, ein sehr hoher Rist von prachtvoller Wölbung. Die Zehen sind außerordentlich individualisiert, jede hat ihren eigenen Charakter und ihre besondere Schwingung. Sie sind so ausdrucksvoll wie die Finger einer Hand. Man möchte von der Intelligenz dieser Formen reden. Niemals sind diese Teile wieder mit solcher Belebung gebildet worden. Die späteren Füße, obwohl in der rein physischen Form gewiß noch vollkommener, wirken daneben wie seelenlose Gewächse verglichen mit einem willensbegabten Organismus oder etwa wie dienende Sklaven gegenüber einem zielbewußten Herrn.

Apoll von Pompeji (3). Der Rist ist sehr niedrig und flach, Ferse und Ansatz des Wadenbeins sehr mager, sodaß der volle runde Knöchel stark hervortritt. Im ganzen ist der Fuß ziemlich gestreckt. Dagegen sind die Zehen kurz, stark gekrümmt, dazu auffallend voll und rundlich, besonders die kleine Zehe mit dem winzigen Nagel und mit dem fleischigen Ballen darunter. Das gleiche Streben, eine zusammengehaltene einfache Fläche plötzlich und rundlich abzuschließen, kann man in der ganzen Statue verfolgen (in der Beleuchtung auf Tafel 43 am deutlichsten an der linken Rumpfseite). Auch die Hochschultrigkeit, dieses stumpfe Abschließen des Rumpfes entspringt demselben Formengefühl, desgleichen das Einbiegen der linken Hand. Der Künstler will überall Zusammenschluß nach innen und vermeidet jede Form, die nach außen weist, weil sie die Ruhe der großen Flächen stören könnte. So klingt bis ins einzelnste hinein der gehaltene Ernst, der die Zeit des „strengen" Stiles auszeichnet.

Hermes des Praxiteles (4). Ein schönes volles Gewächs wie eine reife Frucht, umspannt von dem kräftigen und doch zierlichen Ledergeflecht der Sandale. Der Rist ist hier wieder hoch, der Fuß im ganzen kurz, die Formen von der schwellenden Fülle, die auch der Körper hat. Aber der Zweck dieser Formen, die Arbeitsleistung, die von ihnen verlangt wird, kommt hier weniger als bei allen übrigen der hier betrachteten Füße zu Bewußtsein.

Apoxyomenos des Lysipp (5). Wenn man den Körper zu diesem Fuße nicht kennte, so könnte man doch leichter als bei einem der anderen auf sein

Aussehen schließen: alles müßte gestreckt, sehnig, beweglich sein und trotzdem von einer gewissen rundlichen Fülle. Denn auch der Fuß hat diese eigenartige Mischung oder Vereinigung von — nennen wir es wieder arbeitenden oder zweckbestimmten — mit vegetativen Formen. Der Fuß ist sehr lang, sowohl im Mittelteil wie in den Zehen; ganz auffallend gestreckt sind die drei mittleren Zehen, die so beweglich wie Finger aussehen. Winzig dagegen ist der kleine Zeh, der neben seinen langgewachsenen Brüdern fast verkrüppelt erscheint, vielleicht weil er keine rechte Arbeit mehr mitzutun hat. Hinter und unter dem Knöchel läuft eine sehnige Eintiefung, die mehr als sonst von dem innern Bau des Fußes ahnen läßt.

Abb. 47a. Fuss des Praxitelischen Hermes (Tafel 111, 4).

Abb. 48. Terrakottastatuette. Höhe 0,155 m.
5. Jahrhundert v. Chr. Aus Athen. Privatbesitz.

Abb. 49. Terrakottastatuette. Höhe 0,15 m.
4. Jahrhundert v. Chr. Aus Athen. Privatbesitz.

BEKLEIDETE FRAUEN.

Nicht die Verhüllung des Körpers, sondern seine Schmückung ist der Grundgedanke, aus dem sich alle Trachtensitten entwickeln. Die Kulturhistoriker sind sich einig, daß nicht etwa die Not oder gar ein abstraktes gesellschaftliches Gefühl, die Scham, es waren, wodurch primitive Rassen zur Bekleidung veranlaßt wurden, sondern der Wunsch des Einzelnen sich auszuzeichnen, aufzufallen, seine besonderen Vorzüge, Kräfte oder Erfolge an seinem Körper unmittelbar und jedermann zur Anschauung zu bringen. Die unterste Stufe ist das Tättowieren, das von den Männern als Ausdruck kriegerischer Tüchtigkeit, von den Frauen im Sinne der Liebeserregung angewendet wird. Die weiteren Zutaten zum Körper, das Behängen mit Zweigen, Muscheln, Federn, Fellen und anderen schönen Dingen entspringt aus den gleichen Trieben. Erst darnach wird es als nützlich erkannt, den Körper oder einzelne seiner Teile zu schützen, und erst mit dem Vordringen des Menschen aus heißen Klimaten in gemäßigte und kalte entsteht daraus auch ein Mittel, der Natur zu trotzen. Aber selbst auf den vorgeschrittensten Stufen der Menschheit bleibt der ursprüngliche Anstoß immer erkennbar. Denn der Schmucktrieb ist bei allen sogenannten zivilisierten Völkern zum mindesten grade so stark wie bei den Wilden, und auch in der Wahl der Mittel bedeutet es keinen großen Unterschied, ob die Schöne sich mit bunten Muscheln oder mit Diamanten behängt, ob der Kriegerstand sich die Federn nach Indianerart unmittelbar ins Haar flicht oder sie auf einem Generalshelm befestigt. Der hochmütige Europäer tut unrecht, über den Wilden zu lächeln, statt vielmehr die unausrottbare Urkraft primärer Triebe anzuerkennen, die ein Mittel der Natur zur Erhaltung der organischen Bildungen sind. Wie wenig ferner selbst bei voll bekleideten nördlichen Rassen die Ver-

hüllung als eine innere Notwendigkeit empfunden zu werden braucht, zeigt das lehrreiche Beispiel der Eskimos, das Nansen so anschaulich geschildert hat: in ihren warmen halbunterirdischen Wohnungen legen sie ihre Pelze ab und tragen nur ein schmales Lendenband, ohne daß darum Sitte und Familienleben schlechter wären als anderswo, wie denn überhaupt die zunehmende Verhüllung des Körpers alles andere ist als gleichbedeutend mit zunehmender Tugend und Sittenstrenge.

Was nun die äußere Notwendigkeit anbelangt, die Anpassung an Klima, Beschäftigung und natürliche Stoffe, so ist dies gewiß ein sehr wichtiges Entwicklungsmoment, dem der Mensch in viel höherem Maße nachgeben kann als das Tier. Das Tier kann sich veränderten klimatischen Bedingungen nur bis zu einem gewissen, geringen Grade anpassen durch Veränderungen seines Haarkleides, die nicht von seinem Willen, sondern nur von der unbewußten inneren Wandlungsfähigkeit seines Organismus abhängig sind. Der Mensch hingegen findet durch Nachdenken und Versuch die äußeren Schutzmittel für seinen Körper, durch die er jedem Wechsel in der umgebenden Natur zu trotzen weiß. Aber auch im schärfsten Lebenskampfe behält er noch so viel überschüssige Kräfte, daß der primäre Schmucktrieb sich ungehemmt zu betätigen vermag, ja die Leitung und Führung behält.

Neben das Ideal des harmonisch entwickelten nackten Körpers, wie es die Antike für die europäische Völkerfamilie als ein in den Grundzügen kaum veränderbares festgelegt hat, treten also die wechselnden Trachtideale der einzelnen Völker und Epochen. Diese Ideale sind in einer beständigen Wandlung begriffen, deren tiefere Ursachen zu verstehen außerordentlich schwierig ist. Äußere und innere Gründe sind in wechselndem Verhältnis daran beteiligt, wobei keineswegs die „vernunftgemäßen“ Gedanken die leitenden sind. Welch unsinnige und widernatürliche Formen sind nicht in neueren Zeiten dem menschlichen Körper aufgezwungen worden! Denn alle sachlichen Bedürfnisse, obwohl für eine oberflächlich rationalistische Betrachtung die maßgebenden, werden immer wieder beherrscht und geknechtet von dem, was wir — wiederum oberflächlich betrachtet — Mode und Geschmack nennen. Aber es sind mehr als Launen und Willkürlichkeiten, es sind Wandlungen des Formensinnes und des Körpergefühls, die letzten Endes aus der geistigen Grundfarbe jeder Epoche, aus der Tiefe eines unbewußten Gesamtempfindens wachsen und wieder vergehen. Man muß die Elemente dieses Prozesses zu erkennen versuchen. Das Ziel, wie wir schon angedeutet haben, bleibt sich immer gleich: Jeder Einzelne will wie in der Urzeit durch seine körperliche Erscheinung in bestimmtem Sinne wirken, der Mann durch Kraft, das Weib durch Schönheit, und die Tracht bezweckt in erster Linie die Steigerung oder die Vortäuschung dieser Eigenschaften. Auf welchem Wege aber die Wirkung zu erreichen ist, das ist die Frage, die jede Epoche neu beschäftigt. Das Vorwärtstreibende ist dabei das, was man das Gesetz der Übersättigung nennen könnte. Nichts was heute gefiel und reizte, wird dies auch morgen noch tun, weil das einmal Bekannte, das Gestrige sogleich an Wirkungskraft verliert. Die ehrgeizigen Individuen beider Geschlechter suchen also nach stärkeren Wirkungen, und da das Erfinden von völlig Neuem nicht so leicht ist, so werden alle Motive und Einfälle so lange gesteigert und übertrieben, bis keine weitere Möglichkeit bleibt. Dann aber kommt gern ein Umschlag in ein entgegengesetztes Extrem und die neueren Zeiten scheuen sich dabei nicht vor den stärksten Gegensätzen. So durchläuft die Frauentracht innerhalb zweier Generationen eine Bahn etwa vom Reifrock des Rokoko bis zum „griechischen“ Gewand des Empire, oder vom Cul de Paris des zweiten Kaiserreichs bis zu dem engstmöglichen „Humpelrock“ von 1910.

Immer ist es im Gebiete der Frauentracht die Erotik, die den geheimen Leitfaden bildet, und der männliche Instinkt folgt willig den Anleitungen, die ihm die Erfindungskunst der Frauen gibt, während diese Erfindungskraft selbst triebmäßigen verborgenen Gesetzen gehorcht. Der Vorgang läßt erkennen, wie bildsam — oder verbildsam — die Formvorstellungen vom menschlichen Körper sind, sobald die Kenntnis der Wirklichkeit durch die Sitte so weit eingeschränkt oder verhindert wird wie in den neueren Zeiten. Man halte nur zwei so entgegengesetzte Ideale nebeneinander wie die Frau der gotischen Epoche mit dem vorgebogenen Unterleib und die heutige Madame sans ventre. Die Vernunft, repräsentiert durch Moralisten und Ärzte, ist machtlos gegenüber den Naturtrieben, wenn diese sich, abgeschnitten von ihren einfachen und natürlichen Grundlagen, durch alle Verhüllungen hindurch Bahn brechen, und dabei der äußersten Verkünstelung und Verdrehung anheimfallen. Die Hauptschuld daran trifft die Moralisten, wenn sie statt der Veredelung der Naturtriebe nur ihre Unterdrückung predigen, ohne zu erkennen, daß

sie dabei in der Regel das Gegenteil erreichen: statt gesunder Natur die Pervertierung des Geschmacks, statt vernunftgemäßer Bändigung die ungesunde Übereizung. In der Männertracht pflegt das erotische Element geringer oder doch weniger deutlich zu sein, denn sie ist in erster Linie auf die Wirkung gegenüber dem eigenen Geschlecht berechnet, auf das Behaupten im Lebenskampf. Daher erleben wir seit einem Jahrhundert die Vereinfachung der Männerkleidung auf das Notwendige und Praktische, das neuerdings sogar in der Militäruniform gesiegt hat. Aber es bleibt auch innerhalb der enger gezogenen Nützlichkeitsgrenzen das uralte Streben des Mannes, schon durch die äußere Erscheinung seine gesellschaftliche Stellung, seinen Reichtum, seine Zugehörigkeit zu einer geachteten oder gefürchteten Klasse oder Gemeinschaft anzuzeigen. Mit wie viel stärkerer künstlerischer Symbolik dies früher geschah, braucht hier nicht näher ausgeführt zu werden.

Für den Kunstforscher, der hinter den Kunstwerken nicht nur die allgemeinen psychologisch-künstlerischen Gesetze, sondern auch die Menschen selber erkennen will, ist die Sprache der Tracht so beredt wie das geschriebene Wort, ja vielleicht noch deutlicher. Sie ist in allen Epochen der unmittelbarste Ausdruck der Lebensgesinnung. Denn sie ist, wie wir sahen, stärker von halb unbewußten Empfindungen primärer Art abhängig. Es ist noch keine Philosophie der Tracht geschrieben worden, die uns die ganze Entwicklung des Menschengeschlechts in diesem Spiegel zusammenfaßte, aber sie würde eine lehrreiche Ergänzung der allgemeinen Weltgeschichte bedeuten, und würde vielleicht an manchen Stellen tiefer in die Zusammenhänge des Geschehens hineinleuchten, als die rein intellektualistische Betrachtung vermag. Daß z. B. die kaftantragenden semitischen Völker, die vom 3. vorchristlichen Jahrtausend ab in der heißen mesopotamischen Tiefebene sitzen, ihre Tracht nicht dort entwickelt, sondern aus einer bergigen nördlicheren Heimat mitgebracht haben müssen, dürfte ebenso einleuchtend sein, wie das Gegenbeispiel von Ägypten, wo eine seit uralters seßhafte Bevölkerung ihre Kleidung ganz im Einklang mit den klimatischen Verhältnissen des Landes geschaffen hat, und wo die Zunahme der Verhüllung in der jüngeren Epoche, dem Neuen Reiche, deutlich im Zeichen des raffinierter gewordenen Schmucktriebes steht. Für die neueren Zeiten könnte man über jedes Kapitel der europäischen Entwicklung eine charakteristische Gestalt setzen: den stoffbehängten schwerfälligen Byzantiner über das erstarrende Nachleben der Antike, den knappgekleideten Florentiner des 15. Jahrhunderts mit dem elastischen Beinkleid und der kurzen Jacke als den Anfang des modernen Persönlichkeitsgefühls, den deutschen Landsknecht des 16. Jahrhunderts mit seinen frechbunten Farben, den breitspurigen Puffen und Schlitzen des Wamses als Sinnbild für das Erwachen des germanischen Selbstbewußtseins, die Allongeperücke des Sonnenkönigs als Höhepunkt der französischen Theatralik, den Reifrock der Rokokozeit als Symbol raffinierter Dekadenz und endlich den modernen Engländer als den reinsten Ausdruck der Arbeitsideale unserer Zeit.

Die Stellung des Griechen zu diesem Problem ist leicht zu umschreiben. Man findet ihn hier wie in allem auf der Seite der unverbildeten Natur, und die praktischen, wie die symbolischen Zwecke der Kleidung werden auf dem sparsamsten Wege erreicht. Die Männertracht ist der kurze ärmellose Leibrock (Chiton), dazu für die Straße ein weiter Umwurf, das Himation. Nur ältere Männer tragen einen langen Leibrock, der auch für Personen von würdevoller Stellung, Priester, Sänger, Könige, üblich ist. Bezeichnend ist, daß man für die Bühne mit ihrer Wirkung in die Ferne die heimische Tracht nicht ausdrucksvoll genug fand, und die langen bunten Ärmelgewänder der Barbaren, besonders der Perser herübernahm. Der Krieger trägt über dem Leibrock den Metall- oder Lederpanzer, dazu Beinschienen und Helm. Nur für eine besondere, fremde Waffe, die Bogenschützen, wird zugleich eine Art Uniform mit übernommen, die eng anliegende Hose und die Ärmeljacke der Skythen.

Die Frauenkleidung ist ebenso schlicht wie die Männertracht, ja für die dorischen Gebiete noch einfacher. Der dorische Peplos ist ein rechteckiges Stück Wollenstoffes, länger als der Körper, das einmal zusammengefaltet und auf den Schultern durch zwei Heftnadeln, später durch Knöpfe gehalten wird. Der obere Teil des Stoffes wird zuvor umgeschlagen, so daß ein Überschlag über Brust und Rücken herabhängt, der je nach Mode und Geschmack bis zur Hüfte oder bis zu den Knieen herabreicht. Ein Gürtel hält das Ganze zusammen, kann aber auch fehlen. Häufig wird ein Teil des Stoffes über den Gürtel herausgezogen, so daß in der Höhe der Hüften ein kleiner Bausch entsteht. Der Peplos kann an beiden Seiten geschlossen sein, aber auch an der einen offen bleiben, wie es die lakonischen Mädchen liebten, die

von ihren verfeinerten athenischen Schwestern dafür als φαινομηρίδες, die Schenkelzeigerinnen, gehänselt wurden. Die Arme bleiben nackt. Stärkere Verhüllung bietet scheinbar die jonische Tracht, die aus zwei Gewandstücken besteht, dem langen und weiten Chiton, aus dessen Stoffüberschuß an den Schultern eine Art falscher Ärmel entsteht, sodann aus dem weiten Himation, das den Körper samt dem Kopfe zu verhüllen vermag. Aber diese Kleidung ist eher pikanter und reizvoller als die scheinbar weniger bedeckende dorische, denn jene bestand aus grobfaltigem, steiffallendem Wollenstoff, der jonische Chiton hingegen aus feinstem Linnen, das sich eng anschmiegt; das Himation aber konnte ganz nach Wunsch so eng und kokett um die Körperformen gezogen werden, wie es die Trägerin nur immer für gut hielt. Die beiden Trachten zeigen auf das schönste den Unterschied der beiden Stämme: die Dorer schwerer, derber, primitiver, die Jonier leichtbeweglich, fortgeschritten, raffiniert. Athen, zwischen beiden Stämmen in der Mitte und mit einer glücklichen Bevölkerungsmischung, zudem allen fremden Anregungen leicht zugänglich, hat die Tracht in bezeichnender Weise gewechselt. Bis gegen Mitte des 6. Jahrhunderts herrscht das dorische Gewand. Herodot erzählt, daß einmal in den Kämpfen gegen die Handelskonkurrentin Ägina die ganze Mannschaft einiger athenischer Schiffe umkam, und daß die athenischen Weiber, im Schmerz über das Unglück, den einzigen Überlebenden, der die Botschaft heimbrachte, mit den langen Heftnadeln des Peplos erdolcht hätten, worauf ihnen diese gefährliche Tracht verboten und die jonische eingeführt worden sei. Daß dieser Wechsel mit einem stark legendarisch klingenden historischen Vorfall verknüpft werden konnte, zeigt, daß er ziemlich plötzlich gekommen sein muß. Gewiß aber hatte er tiefere, nämlich Geschmacksgründe, die uns aus der geistigen Bewegung im Athen des 6. Jahrhunderts vollkommen verständlich sind. In steigendem Maße gewinnt in diesen Zeiten die fortgeschrittene jonische Welt Einfluß. Jonische Philosophen, Dichter und Künstler kommen nach Athen, Peisistratos steht mit den jonischen Tyrannen Lygdamis von Naxos und Polykrates von Samos in engster Verbindung, und so werden wir uns den Austausch auch der persönlichsten Dinge nicht lebhaft genug denken können. Die ganze Heiterkeit und Sinnenfreude des jonischen Wesens hält ihren Einzug in Athen. Um so bemerkenswerter ist der Umschlag, der um die Zeit der Perserkriege kommt. Die mächtigen seelischen Erschütterungen dieser Epoche, die Zerstörung Athens und sein rascher Aufbau, die beginnende Ausdehnung der athenischen Macht auf die Inseln, die steigende Rivalität Spartas, alles bringt einen größeren Ernst, eine Anspannung aller Kräfte auf höchste und schwerste Ziele mit sich, was von der Kunst getreulich wiedergespiegelt wird. Und in diesem Spiegel lesen wir, wie sich etwa seit 480 v. C. die Frauentracht von der Zierlichkeit und Pikanterie der jonischen Mode losmacht, obwohl diese natürlich nicht ganz verschwindet. Aber der schlichte dorische Peplos gewinnt auf Jahrzehnte wieder die Vorherrschaft und ist namentlich für den Ausdruck alles Erhabenen und Großen das bevorzugte Mittel. Später, mit Beginn des 4. Jahrhunderts, tritt er wieder mehr zurück, bleibt vorzugsweise Mädchentracht, und wird endlich in hellenistischer Zeit so gut wie ganz verdrängt.

Ehe wir das Ethos, die innerliche Wesensart der griechischen Tracht zu umschreiben versuchen, müssen wir ihre Darstellung in der Kunst kennen lernen, denn eben durch die Auslegung, die die Künstler der Tracht geben, bekommt sie erst ihre eigentliche Weihe und Vollendung. Umgekehrt aber werden zweifellos die Kunstdarstellungen auf das Leben selbst zurückgewirkt haben, in jenem beständigen Wechselspiel, von dem wir schon in der Einleitung sprachen (Sp. 5). Denn wenn je im griechischen Leben Ideale verwirklicht worden sind, so sind sie es durch die unmittelbare Mitarbeit der Kunst.

Für die griechische Kunst ist der bekleidete Körper, und zwar der Frauenkörper, da bekleidete Männer seltener dargestellt werden, das zweite ihrer Hauptprobleme, das in der älteren Zeit ganz selbständig und so gut wie unabhängig bleibt von dem andern, der Darstellung des nackten Körpers. Auch hier geht die ältere Zeit zunächst auf eine rationelle Vereinfachung der Aufgabe aus, indem sie eine Grundstellung annimmt, alle Einzelheiten beiseit läßt und den bekleideten Körper als eine geschlossene räumliche Erscheinung zu erfassen versucht. Zuerst werden die Flächen, die diese Erscheinung begrenzen, aufgesucht und nicht ganz ohne Gewaltsamkeit auf einfache kubische Formeln gebracht. (Abb. 50.) Auf einer zweiten Stufe werden Einzelheiten von außen herangetragen und eingetieft, die diese Flächen zwar bereichern und gewissermaßen in ihrem Wesen erläutern, aber ohne ihr mathematisches Grundsystem aufzuheben. (Abb. 51.) Erst in einem dritten Stadium beginnen diejenigen Formen zu leben, die

hinter diesen Flächen, diesen Hüllen sind, und der Beschauer bekommt nun allmählich die Empfindung, daß er Dinge sieht, die sich wie Kern und Schale zu einander verhalten, ein Inneres, das seine herumgelegte äußere Hülle in bestimmter Weise formt und beeinflußt. Um das Verhältnis dieses Inneren zum Äußeren dreht sich die weitere Entwicklung. Der Gewandstoff, ein Gewebe von bestimmter, jeweils sehr verschiedener Dicke, Dichtigkeit und Spannung, hat seine eigenen Formgesetze. Zwischen zwei Stützpunkten lose und frei aufgehängt — um einen einfachen Fall zu nehmen — bildet er durch seine Schwere bogenförmige Linien, rundliche Grate, die die eigentlichen Kraftträger sind, während sich die zwischen ihnen liegenden Stoffmassen locker und entlastet einwölben. Oder wird der Stoff längs seiner oberen Begrenzung mehr oder weniger zusammengeschoben und auf die ganze Breite hin festgehalten, so bilden sich gerade Längsrippen mit eingetieften Tälern dazwischen. Gibt man ihm vorher durch längsweises Zusammenlegen oder -pressen gradlaufende Striche, die im Gewebe festbleiben, so werden diese graden „Eigenfalten“ bei der Aufhängung in Fall I die Bogenfalten schneiden und mit ihnen in Konkurrenz treten. Stößt das aufgehängte Gewand unten auf den Boden auf, so werden die Falten in ihren Endigungen durch den entgegenkommenden Druck aufgehalten, abgelenkt, umgebogen. Endlich bringt der Wind oder die Bewegung der tragenden Gestalt ein weiteres kompliziertes Leben in den Stoff. Alle seine Linien aber folgen einfachen mathematischen Gesetzen. Sie drücken ein für die Anschauung ohne weiteres verständliches Verhältnis von Kraft und Last, von Druck und Zug aus, bestimmt durch die Art des Gewebes und die Weise der Aufhängung. Sie sind das Eigenleben des Stoffes und bieten ein unendlich abwandelbares, immer von neuem reizvolles Spiel, um so reizvoller je feiner das Gewebe und je reicher infolgedessen ihr Rhythmus ist. Man erinnere sich, mit welcher Liebe z. B. Dürer solche „Draperien“ studiert hat. Die antiken Künstler werden es nicht weniger eifrig getan haben. In der Chlamys des praxitelischen Hermes (Taf. 68) haben wir einen monumentalen Beweis dafür.

Bei der gewandeten Statue tritt nun ein zweiter, nicht minder starker und reicher Rhythmus in diesen ersten hinein, das Wellenspiel der Körperformen, das seine Rechte mit gleicher Stärke geltend macht. Die Entwicklung seit dem Ende der archaischen Kunst bis etwa in die Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. sieht sich wie ein Kampf zwischen zwei Prinzipien an. Entweder wird dem Gewande sein volles Recht und der Körper verschwindet in der Hauptsache hinter den prächtigen und pompösen Faltenmassen — dies die Lösung, die Phidias in seinen Athenastatuen zur Vollendung führt — oder das Gewand wird ein nur dienendes Element, das den wundervollen Bau weiblicher Glieder umspielen, ihre reizvollen Flächen und Wölbungen durch sein Gekräusel gewissermaßen erläutern darf. Die jonische Kunst von der Mitte des 5. Jahrhunderts ab leistet hierin das Höchste (Taf. 121—123). Die Anfänge für beide Systeme finden sich bereits in der archaischen jonischen Kunst, wo sie hart und unvermittelt nebeneinander angewendet werden, wie etwa bei einigen der Mädchenstatuen von der athenischen Akropolis (Taf. 113, 114 r.): von der Brust hängen die langen geplätteten Falten des Himations herab wie eine steife Wand vor dem Körper, an der Rückseite aber schmiegt sich der Stoff wie angeleimt an, obwohl kein natürlicher Grund vorhanden ist, daß das Gewand hier weniger starr sein sollte wie vorn. Im 5. Jahrhundert ist dann ein Ausgleich gefunden worden, in der vollkommensten Weise an den ruhenden Frauen des Parthenongiebels. Aber trotz aller überwältigenden Schönheit dieser Gestalten, lehrt doch die spätere Entwicklung, daß diese Gewandlösungen nicht in enger Fühlung mit der Natur, sondern mit Hilfe eines ganz unglaublichen stilistischen Könnens gefunden worden sind. Die Intensität der künstlerischen Anschauung und Ausdruckskraft ist in ihnen so stark, daß sie den Vergleich mit der Wirklichkeit überhaupt vergessen machen. Sie sind „über die Natur hinaus“, wie man es früher auszudrücken pflegte, als man künstlerische Probleme noch vom metaphysischen Standpunkt aus zu verstehen versuchte, und da, wo man eine allerhöchste Wirkung empfand, sie als eine Offenbarung göttlicher Wesenheit deutete. Aber daß dieser hohe Stil in seinen Fortsetzungen, die bis in die Mitte des 4. Jahrhunderts hineinreichen, verhältnismäßig rasch zur „Manier“ werden konnte, beweist, daß er eben ein hochgetriebenes künstlerisches System war, nicht eine naturnahe Anschauung.

Man würde ein solches Urteil nicht zu fällen wagen, wenn nicht das Gegenbild vorhanden wäre, — man vergleiche die Gegensätze in den Figürchen Abb. 48 und 49 —, ein System der Gewandlösung, das eins zu sein scheint mit der Natur, und das durch Jahrhunderte hindurch nicht nur lebendig, sondern auch fortzeugend gewesen ist, so zwar, daß

aus ihm und mit seiner Hilfe noch auf italischem Boden und in römischem Geschmacke späte Blüten von vollendeter Feinheit und Eleganz hervorsprießen. Um die Mitte des 4. Jahrhunderts ist dieser Stil entstanden, und für unsere Kenntnis war es der Schönheitsucher Praxiteles, dem, wenn nicht die alleinige so doch die wichtigste Rolle bei dieser Schöpfung zufällt. Es ist eine Verschmelzung der beiden getrennten Elemente Körper und Gewand zu einer selbstverständlichen, vollkommenen Einheit. Welche ungeheure Kunst aufgewendet ward, das Ziel zu erreichen, wieviel Takt und Feinheit der Naturbeobachtung, welche Grazie des Formengefühls, all das bleibt für den ersten Anblick verborgen und enthüllt sich erst bei der Vergleichung mit anderen Stilen. Denn der unmittelbarste Eindruck ist — um es zu wiederholen — als habe man einfachste und reinste Natur vor sich. Der praxitelische Gewandstil ist es denn auch, der den späteren Nachahmern stets als der griechische vor Augen steht, ebenso gut der augusteischen und hadrianischen Epoche wie den Thorwaldsen und Canova. Wo die neuere Kunst aber andere Lösungen sucht, wie in der Renaissance, da findet sie wohl starke, sprechende, individuell lebendige Ausdrucksmittel — so Michelangelo — aber keine von solch überzeugender Wahrheit, Klarheit und Reinheit.

An den künstlerischen Zielen, die sich die griechische Kunst im Gewandstil gesteckt hat, tritt nun auch das Ethos der griechischen Frauentracht rein hervor. Wenn die feinste Blüte des Gewandstils in einer idealen Verschmelzung von Körper und Gewand erreicht wird, so war dies nur möglich, weil diese höchste Idee eben in dem Wesen der Tracht selbst schon steckte. Die Tracht tut dem Körper nirgends Gewalt an, nichts Hartes, Steifes, keine fremde Linie wird an ihn herangebracht, kein Körperteil wird aus ungesunder Erotik übertrieben oder zurückgedrängt. Indem die Tracht den leichtverletzlichen Frauenkörper schützt gegen physische Unbill so gut wie gegen unreine Gedanken, macht sie zugleich ein neues Ganzes aus ihm, grundverschieden von seiner nackten Erscheinung, bereichert, gesteigert, aber doch nicht seiner wahren Natur entrückt. Nichts Wesentliches von seinem Aufbau bleibt unter dem schmiegsamen Stoffe verborgen. Indem sich das Gewand über die Körperformen hinspannt, beim Schreiten in unendlicher Beweglichkeit sie umfließt, wird ihr Bau und Zusammenhang zugleich gewissermaßen erklärt und abgerundet. Das Spiel der Glieder vervielfacht sich in gegenseitiger Wechselwirkung zwischen Bewegung und Gewand. Und so entsteht eine verfeinerte und veredelte Erscheinung, die voll des höchsten Reizes, der süßesten Schönheit ist und doch alle gröberen Instinkte zurückweist. Wenn die Griechen in vollen Zügen die Wonnen der Sinnlichkeit genossen haben, so haben sie sie zugleich aufs höchste verfeinert. Rohes Genießen stumpft ab und zerstört, Veredelung der Sinnenwelt bändigt und mäßigt. Das ist die große Lehre der griechischen Frauentracht.

ARCHAISCHER GEWANDSTIL.

Zwei Statuen, die ein glücklicher Zufall uns erhalten hat, lehren die schlichte Sachlichkeit erkennen, mit denen man in den Anfängen der griechischen Kunst an die Darstellung des Frauenkörpers heranging. Kein größerer Gegensatz als etwa die nackten breithüftigen Astartebilder der orientalischen Kunst oder gar die sinnlich feisten Frauenfigürchen unserer steinzeitlichen Vorfahren gegenüber diesen simplen Frauenbildern, die ohne alle Betonung der Geschlechtsreize nur die räumliche Erscheinungsform festhalten.

Abb. 50. Die Statue von Delos — vielleicht Artemis darstellend, vielleicht nur die Sterbliche selbst, Nikandre von Naxos, die dies Weihgeschenk dem Apollon und der Artemis gestiftet hat — bringt das Naturvorbild auf die einfachsten Formen. Die Gestalt ist ganz Vorderansicht; von der Seite ist sie wie ein schmales Brett. Brunn suchte das aus der Einwirkung einer noch älteren Holzskulptur zu erklären, in der durch den rein handwerklichen Vorgang solche Formen entstehen, wenn man an einem Brett oder Balken nur eben das Notwendigste wegschnitzt. Dem gegenüber ist betont worden, daß auch beim Brechen des Steines plattige Formen und rechteckig begrenzte Blöcke als die praktischsten sich wie von selbst ergeben, zumal beim Marmor, der häufig schichtenweis gelagert ist. Zweifellos ist die Arbeitssparsamkeit einer befangenen Technik in weitgehendem Maße für die Formgebung maßgebend. Aber den eigentlichen Anstoß zu einer solchen Umsetzung der Naturformen kann doch nur die innere künstlerische Anschauung gegeben haben. Der Künstler muß es sich zuvörderst doch an dem Naturvorbilde klar gemacht haben, unter welche einfachsten Flächen und kubischen Verhältnisse sich dieses einbeschreiben lässt. Dann erst konnte er die Abmessungen und Verhältnisse des Werkblockes bestimmen, aus dem die Statue entstehen sollte. Und erst im weiteren Verlaufe mag die nun einmal vorhandene flächige

Abb. 50. Frauenstatue. Naxischer Marmor. Höhe 1,75 m. Weihgeschenk der Nikandre von Naxos an Artemis und Apollon. Ende des 7. Jahrhunderts v. Chr. Gefunden im Apollonheiligum auf Delos. Athen, Nationalmuseum.

Abb. 51. Frauenstatue. Naxischer Marmor. Weibgeschenk des Cheramyes an die Hera von Samos. Anfang des 6. Jahrhunderts v. Chr. Gefunden im Heraheiligtum auf Samos. Paris, Louvre.

Gestaltung des Blockes ihn veranlaßt haben, so wenig wie möglich von ihr aufzugeben. Das Primäre also ist die künstlerische Absicht, die weibliche Gestalt in eine einansichtige Fläche von ganz geschlossenem Umriß umzudenken, wobei auf die Tiefe vollständig verzichtet wird, ein Vorgang, der uns in der älteren Reliefkunst, insonderheit an einer Gattung hocharchaischer Bronzereliefs von Kreta, wieder begegnen wird. Bei der Nikandre konnte nun innerhalb der großen Vorderfläche alles Wichtigste, die Füße, der Taillenein schnitt, die leichte Schwellung der Brüste, dann Arme, Hals, Haar und Gesicht in genügender Klarheit angedeutet werden. Damit war für den Künstler dieser Stufe das sachliche Interesse an dem Naturvorbild erschöpft und alle weiteren Einzelheiten werden ihm nebensächlich oder störend erschienen sein, höchstens daß noch die großen Flächen des Gewandes durch aufgemalte Muster belebt wurden. Wir haben keinen Grund zu zweifeln, daß den Künstlern und den Beschauern vom Ende des 7. Jahrhunderts v. Chr. die Nikandre nicht als das Bild eines vollkommenen, lebendigen Menschen erschienen wäre. Keineswegs war es für sie etwa ein abstraktes „Brettidol".

Abb. 51. Die Statue von Samos, Weihgeschenk eines Cheramyes an die Hera von Samos, wahrscheinlich die Göttin selbst darstellend, ist das uns sehr willkommene Gegenbild einer völlig anderen künstlerischen Grundanschauung. Hier ist Alles von Anfang an rund gesehen. Von der säulenförmigen Gestalt des Werkblockes ist wieder nur das Notwendigste fortgenommen. Brunn hat hierin gemäß seiner Theorie die Umwandlung des Baumstammes gesehen, der die runde Urform bietet. Andre haben auf die eigentümliche Behandlung der Falten aufmerksam gemacht — rundlich gewölbte Flächen zwischen scharf eingetieften Linien —, die zweifellos an die Treibe- und Gravier-Manier der Bronzetechnik erinnern, wie uns der Vergleich mit der um viele Jahrhunderte älteren babylonischen Frauengestalt auf Taf. 29 bestätigen mag. Auch die Grundform der samischen Hera, ein Zylinder, ließe sich aus der Metalltechnik des Hämmerns und Treibens (Sphyrelaton) herleiten. Aber dieselbe Grundform ergibt sich wiederum in einem anderen künstlerischen Stoff, der in den Frühzeiten eine besonders große Bedeutung hat, der Thonplastik. Rollt man einen Thonklumpen zwischen den Händen, so ergibt sich die rundliche Form im Augenblick und tatsächlich existiert ein ganz entsprechender Typus von zylinderförmigen archaischen Thonidolen. Diesem Überfluß von Erklärungsmöglichkeiten muß, wie bei der Nikandre, entgegengehalten werden, daß bei steinernen Monumentalwerken der Künstler doch weit weniger durch die Technik geleitet wird als etwa beim Metalltreiben oder

gar Thonmodellieren. Sekundär, für die Einzelbildung der Falten, mögen bei der Hera immerhin die in der Bronzetechnik gefundenen Formen — Samos war in der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts v. Chr. durch seine Erzbildner berühmt — ihren Einfluß geübt haben. Aber für die Erfindung des Ganzen können wir wieder nur die Grundanschauung, das tektonische Gefühl des Künstlers verantwortlich machen, das ihm nicht erlaubte, das Vorbild flächig zu sehen, sondern es ihm von vorneherein als ein dreidimensionales empfinden ließ. So versuchte er nicht etwa bloß eine Überleitung von einer Haupt- und Vorderansicht zu den Nebenseiten, sondern gestaltete alles von Anbeginn auf das vollkommene Rund hin, und zwar so konsequent, daß es zur Übertreibung wurde, wie das ja in den Anfängen mit allen Ideen so zu gehen pflegt.

Die gleichen Gegensätze, rundliche und flache Körperstilisierung, haben wir schon früher auf hochentwickelten Stufen der griechischen Kunst kennen gelernt, Gegensätze, die sich uns in den Namen Polyklet und Lysipp verkörpern (Sp. 209). Wir sahen darin ein „Auswählen" der Künstler, das sie zum Teil vielleicht aus persönlichem Geschmack, mehr noch aus der ihnen innewohnenden künstlerischen Grundauffassung, aus einer spezifischen Disposition ihres künstlerischen Sehens getroffen haben. Wenn ein solches Wählen sich noch zu Zeiten bemerkbar macht, wo es keine äußeren technischen Schwierigkeiten mehr gibt, so werden wir es für die ringenden Anfänge der Kunst mit um so mehr Recht annehmen dürfen. Daß wir die Gegensätze an zwei so außerordentlich deutlich sprechenden archaischen Statuen erkennen können, ist uns methodisch sehr wertvoll. Wir werden sehen, daß diese Gegensätze nicht nur durch die archaische Kunst weiter wirken, sondern — wie nach dem oben Gesagten natürlich — bis ans Ende der griechischen Entwicklung immer wieder auftauchen, oft abgeschwächt oder verhüllt, niemals ganz vergessen.

Tafel 112. 113. 114 rechts. Mädchenstatuen (Korai) auf der Akropolis zu Athen. Parischer Marmor. Höhen: Taf. 112 l. etwas über 1 m; Taf. 112 r. etwas über lebensgroß; Taf. 113 = 1,80 m; Taf. 114 r. = 0,80 m. Athen, Akropolismuseum.

Nachdem im Jahre 480 v. Chr. Xerxes die Stadt und Burg der Athener von Grund aus zerstört hatte, stellten die zurückgekehrten Bewohner zunächst eine neue Stadtmauer her und befestigten die Burg von neuem. Wie Thukydides auf das lebhafteste schildert, bediente man sich dabei in der Eile aller Trümmer und Bauglieder und schonte auch der Kunstwerke nicht. So wurden z. B. von den Begräbnisplätzen vor dem Dipylon Grabsteine und Stelen in die Stadtmauer verbaut, deren man einige jetzt wieder hervorgezogen hat. Auf der Burg wurden Gebälkstücke und Säulentrommeln des zerstörten „Alten Tempels" in die Nordmauer eingesetzt, den Zwischenraum zwischen dieser Mauer und dem schrägen Felsabhang füllte man mit den zerschlagenen Skulpturen, ohne ängstliche Pietät, wie wir sie heute gegen die Reste früherer Zeiten hegen. Denn den heiligen Bezirk der Athena nach dieser Katastrophe schöner und reicher denn zuvor wieder herzustellen, das ist in den nächsten Jahrzehnten die wichtigste künstlerische Angelegenheit des athenischen Volkes. Uns aber ist aus diesem Massengrabe der Kunst, „dem Perserschutt", die ganze archaische Plastik Athens wieder erstanden, angefangen von den kräftig-derben Porosskulpturen der Solonischen Zeit über den zierlichen Archaismus der Pisistratischen Epoche bis zu der eben aufbrechenden Blüte des „strengen Stils", wie wir sie in dem Knaben auf Tafel 40 kennen gelernt haben.

Reihenweis gebettet lagen die Leiber von 16 Mädchenbildern, dazu viele Bruchstücke, z. T. noch in frischen Farben, alle mehr oder minder beschädigt, aber so, daß sie mit Geduld und Liebe einigermaßen wieder zusammengesetzt werden konnten. Diese zierlichen Frauen bilden eine geschlossene Gruppe für sich und gewähren uns einen wunderbaren Einblick in Leben und Sinnesart der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts. Was sie bedeuten sollten, kann nur mit allgemeinen Worten umschrieben, nicht mit einer nüchternen Benennung bezeichnet werden. Es waren keineswegs Priesterinnen, wie man anfangs glaubte, auch nicht mythische Wesen wie die Thauschwestern, sondern nichts weiter als schöne Mädchen, κόραι, die man der Athena geweiht hatte. Eine von ihnen, ein Monumentalwerk von über Lebensgröße, hat der Töpfer Nearchos, aus dessen Werkstatt auch ein Thongefäß mit seinem Namen erhalten ist, der Göttin gestiftet als „Erstlingsgabe von seiner Arbeit", ἔργων ἀπαρχήν. Wenn nun auch die Athena als Ergane, als Schützerin aller kunstreichen Arbeit, die fleißigen und geschickten Mädchen besonders liebt, die ihr alle vier Jahre zum großen Panathenäenfest einen großen bunten Peplos weben, so können doch die Statuen, wenn sie von Männern für den Schutz ihrer eignen

Arbeit geweiht werden, nicht etwa jene Peplosweberinnen oder andere dienende Mädchen sein. Sondern der Gedanke ist ein ganz weit gefaßter: man schenkt der Göttin alle schönen Dinge, die auch das Herz der Menschen erfreuen, Land, Gold, kunstreiches Gerät, Gewandung und immer so weiter. Und so bringt man ihr auch das Schönste dar, was die Kunst der Zeit zu schaffen vermag, eben die schönen Frauenbilder. Darin liegt zugleich ein Kultus der Frau, wie er in späteren Epochen nicht in so zarter Weise hervortritt. Wir dürfen schließen, daß er aus den noch ganz aristokratischen Lebensverhältnissen und -anschauungen dieser Epoche hervorgewachsen ist, wesentlich auch unter dem Einfluß der jonischen Welt, in der die Frau freier und geistig lebendiger war, als je in Athen, wobei nur an Sappho erinnert sei. Nur einmal später, mit Aspasia, tritt eine vereinzelte große Frauengestalt wieder aus der östlichen Welt in den attischen Kreis.

Wir haben schon oben (Sp. 223) angedeutet, wie eng der Hof des Peisistratos mit Jonien geistig verbunden war. Die preziöse Zierlichkeit der Frauentracht, der reiche Schmuck, das höchst kunstvoll geordnete Haar zeigen eine Höhe der gesellschaftlichen Kultur, wie sie nur in großem Wohlstand gedeihen kann. Alles das wird von Jonien herübergekommen sein. Sicher war es so mit der hochentwickelten Marmortechnik, die sich an feinen Unterschneidungen, an freihängenden Zipfeln, an angesetzten Stückchen, an überzierlichen Linien und Formen nicht genug tun kann. Dafür gibt es auch äußere Beweise. Die Mehrzahl der Statuen besteht aus parischem Marmor, einem neuen Material, während man sich in Athen bis dahin vorwiegend des einheimischen hymettischen Marmors bedient hatte; an einer der Statuen ist der Körper aus parischem, der eingesetzte Arm aus pentelischem Marmor, was wie eine Ausbesserung an einem fertig eingeführten Stücke aussieht; endlich haben sich auf der athenischen Akropolis Inschriften jonischer Künstler wie die des Archermos gefunden. Ob dieser zierliche Gewandstil auf Chios, der Heimat des Archermos, entstanden ist, ob und wie andere östliche Kunstzentren mitgewirkt haben, kann hier nicht näher erörtert werden. Genug, daß wir deutlich zu verfolgen vermögen, wie er zugleich mit der neuen Frauenmode seinen Einzug in Athen hält und der einheimischen Kunst einen gewaltigen Antrieb nach vorwärts gibt. Die Athener verarbeiten ihn und geben ihm bald eine Wendung ins Großartige, Monumentale, wie besonders die von Nearchos geweihte Statue zeigt, die von Antenor, dem Künstler der älteren Tyrannenmörder, gearbeitet ist.

Künstlerisch und in der Tracht schließt sich die Statue **Taf. 112 links** am meisten an Älteres an. Sie trägt noch den dorischen Peplos, bereichert jedoch um einen feinwelligen jonischen Chiton, der nur um die Füße und am linken Ellenbogengelenk sichtbar wird. Im Aufbau ist noch genau wie bei der Nikandre von Delos alles in einen rechteckigen Kubus einbeschrieben, dessen Seiten vollkommen eben sind. Nur die Armhaltung ist freier; der linke Unterarm, für sich gearbeitet, ragte weit nach vorne vor, was nur mit Hilfe der Anstückungstechnik möglich war (man sieht noch ein Stück des Befestigungszapfens in dem Einsatzloch). Der Kopf hat etwas naiv Frisches, Unmittelbares. Man hat Grund zu glauben, daß dies ein attisches Werk sei, in dem die jonischen Einflüsse bereits in glücklicher Weise mit altattischer Tradition verschmolzen sind.

Tafel 112 rechts und 113 zeigen die jonische Tracht in ihrer typischen Ausbildung und dem besonderen Wurf dieser Zeit. Der dünne Linnenchiton wird nur an der linken Brust und Schulter sichtbar als ein feingewellter Stoff, der auf der Oberseite des Armes geknöpft ist und hier jenen „falschen Ärmel“ bildet, von dem oben (Sp. 223) die Rede war. Das Obergewand fällt sehr kompliziert. Es ist auf der rechten Schulter genestelt und hat zwei Teile, einen langen, bis auf die Füße gehenden, der gegürtet ist und meist von der linken Hand angefaßt wird, sodann einen kürzeren, übergeschlagenen, der in mehreren Zipfeln herabhängt, je zweien vor und hinter der rechten Hüfte und einem rundlich begrenzten an der linken Seite. Schräg über die Brust laufen Querfalten, über die sich oben volantartige Fältchen herüberlegen. Über die tatsächliche Anordnung dieser Gewandmassen ist viel gestritten worden und man glaubte seine Zuflucht dazu nehmen zu müssen, den Überfall mit den Zipfeln und Volants als ein besonderes, genähtes Stück zu erklären. Dies ist jedoch keineswegs nötig. Vielmehr läßt sich durch richtiges Raffen am Modell genau die gleiche Anordnung wie an den Statuen herstellen, so zwar, daß man zunächst die langen Schrägfalten von der rechten Schulter zur linken Achselhöhle durch das Herabhängen des Stoffes sich von selbst bilden läßt, dann dahinter den Stoff fältelt und ihn an der linken Brust vorbei herauszieht, so daß der Volantüberfall entsteht, indem man gleichzeitig die abwärts freihängenden Teile durch Zusammenkneifen der Faltenkanten festigt. Durch

geschicktes Herausholen von Stoff über die Schrägfalten wird unten eine genügende Stoffmasse weggezogen, um den spitzen Einschnitt am Gürtel entstehen zu lassen. In Wirklichkeit wird man diese kunstvolle Anordnung vielleicht durch einige Stiche zusammengehalten und die Falten durch Pressen — wir würden sie heute „plätten" — festgelegt haben, doch ist das keineswegs sicher. Und gewißlich haben wir es nicht mit einem geschneiderten, d. h. im Zuschnitt bereits auf diese Falten berechneten Gewand zu tun, da das gleiche Himation auch in ganz anderen Anordnungen vorkommt, wo es sicher ein freier Umwurf ist. Die Künstler mögen bei der Stilisierung aus Freude an den zierlichen Falten sie immerhin ein wenig verändert, die Zipflichkeit übertrieben, die Masse der Volantfältchen verringert, kurz ein etwas regularisiertes Bild gegeben haben.

In ihrem Reichtum an Einzelformen ist die Gewandung der Korai ein vortrefflicher Ausdruck dieser auf verfeinerten Sinnesgenuß gerichteten Zeit. Man hat sie mit der Rokokotracht verglichen, mit Recht, wenn man nur die allgemeinen Züge einer etwas gezierten Lebenskunst im Auge hat, die, von den Künstlern noch übertrieben, bis zu einer ans Unwahre streifenden Manier der äußeren Erscheinung sich entwickelt. Das süße Lächeln des Mädchens auf Taf. 113 redet deutlich von der Konvention und Wohlerzogenheit dieser aristokratisch und höfisch denkenden Welt.

Künstlerisch aber ist nicht zu übersehen, wie befangen diese Kunst noch ist und daß sie namentlich in dem Hauptproblem, dem Verhältnis zwischen Körper und Gewand, sich noch in unsicherem Tasten befindet. Was zunächst den Gesamtaufbau der Gestalten angeht, so haben wir deutlich die Fortsetzung der runden Körperanschauung, deren Anfang wir in der Hera des Cheramyes erkannten. Der Vergleich der beiden Korai auf Tafel 112 zeigt die Gegensätze genau so stark, wie bei den beiden alten Statuen Abb. 50 und 51. Auch da, wo durch die große Faltenwand des Überschlags (wie bei Tafel 113) eine starke, gerade Fläche in die Vorderansicht kommt, ist die Tiefenführung des Blickes an Schultern und Beinen sehr bewußt angestrebt. Durch das leichte Vorsetzen des einen Fußes wird diese Wirkung wesentlich verstärkt.

In dem Wettkampf zwischen Gewand und Körper ist noch keinerlei Ausgleich gefunden, sondern die Stilisierung nach zwei ganz verschiedenen Gesichtspunkten gegeben, wofür besonders Tafel 113 charakteristisch ist. Am Überschlag des Himations in den zahllosen senkrechten Falten mit den sorgfältigen Zickzackrändern überwiegt die Freude am Gewand, das wie eine steife Draperie vor dem Körper hängt, ohne von ihm wesentlich beeinflußt zu sein. Um den Unterkörper jedoch wird der Stoff so fest angezogen, daß er kaum einige dünn eingravierte Fältchen zu werfen vermag, hingegen die Modellierung der Beine so deutlich hervortritt, als klebe der Stoff naß an. Ganz besonders bezeichnend ist dann die Rückseite der Figur Tafel 114 r. Nicht nur, daß das Gesäß sich nach demselben System herausmodelliert, sondern hier sollten doch oben die Steilfalten des Überschlags genau so frei und gerade herabhängen, wie unter der Brust. Aber sie sind gewaltsam an das Kreuz angeklebt, damit die gewölbte Form des Rückens zur vollen Geltung kommt.

Aus allem ist fühlbar, wie konventionell diese Kunst in ihren Ausdrucksmitteln ist und wie groß der Abstand gegen die Natur. Aber noch mehr. Der jonische Gewandstil der Epoche war durch lange, gleichmäßige Übung zu einer Manier geworden, aus der heraus es keine Fortentwicklung gab. Wohl steigerten die Jonier alle Reize der Einzelformen durch immer größeren Reichtum und Zierlichkeit; wohl suchten die Attiker umgekehrt, ihn durch Vereinfachung zu monumentalisieren. Aber dennoch fiel er der Verdorrung anheim, wofür uns die nächste Tafel (114 l.) ein redendes Zeugnis gibt. Der Fortschritt aber erwuchs aus ganz neuen Anfängen (Tafel 116 f.).

Tafel 114 l. Athena aus dem Westgiebel des Aphaia-Tempels auf Ägina. Parischer Marmor. Höhe 1,68 m. Ergänzt sind Nase, rechte Hand mit Lanze, Daumen und zwei Fingerspitzen der linken Hand, Stücke an Schild, Aegis, Helmbusch und Gewand. Aufnahme nach Abguß. München, Glyptothek.

So groß die Aegineten in der Darstellung des Nackten sind, so wenig originell oder naturnahe sind sie in der Gewandung. Die Athena des Westgiebels ist ein Beispiel für die Erstarrung der von den Joniern erfundenen Manier. Im rein Technischen allerdings ist sie zum äußersten von Virtuosität gebracht, indem die dünnen und langen Gewandenden tief unterschnitten und ohne alle Stützen frei herausgearbeitet sind. Die Zipfel des Überschlages sind künstlich um zwei kleinere Zwischenzipfel vor der Körpermitte vermehrt, die völlig symmetrisch und schematisch angelegt und ohne alle Variation und Freiheit im Einzelnen sind; die breite Falte zwischen den Beinen, die mit figürlichen Ornamenten bemalt war, hat rechts und links von sich ein ganz gleiches System schmaler Quetschfältchen und schräger Faltengrate auf den Ober-

schenkeln, trotzdem die Beine ganz verschieden gestellt sind und die Gestalt in einer zögernden Schreitbewegung begriffen ist. Mehr wie je steht hier das Gewand als ein Element für sich, als eine steife Wand vor dem Körper. Verstärkt wird der Eindruck durch die Aegis, die wie eine starre Schale die Brust und die Hälfte der Rückseite überdeckt. Wenn an einer Stelle, nämlich der linken Wade, ein wenig Responsion zwischen Körper und Gewand versucht wird, so macht das die Leblosigkeit des übrigen Gewandes nur um so fühlbarer. Vielleicht oder wahrscheinlich ist die feierliche Steifheit und Symmetrie dieser senkrechten Linien absichtlich übertrieben worden, um der Mittelfigur des Giebels die größtmögliche tektonische Ruhe zu geben gegenüber den bewegten Kampfstellungen rechts und links. Aber derselbe Zweck hätte sich mit naturnäheren Formen auch erreichen lassen und so wird hier ein spürbarer Mangel von Gefühl für die Wesenheit des Stoffes zu verzeichnen sein, eine sichtliche Vernachlässigung des Gewandproblems, begreiflich nur dadurch, daß die künstlerische Energie dieser Schule vollkommen durch das Interesse für das Nackte aufgezehrt wurde. Daß auch die Köpfe viel archaischer und konventioneller sind, als die Leiber, ist ja eine alte Beobachtung, die uns später noch beschäftigen wird.

Tafel 115. Artemis, frührömische Kopie nach einem Werke um 480 v. Chr. Ergänzt die Finger an beiden Händen. Höhe 1,16 m. Gefunden in Pompeji im Hause des Holconius, wo sie auf einer mit Marmor verkleideten Basis stand. Dann in Portici, jetzt in Neapel, Museo Nazionale.

Das liebenswürdige Werk war im Beginne der Kaiserzeit als Schmuck von Privathäusern beliebt, wie zwei weitere Marmorwiederholungen zeigen und die Darstellung auf dem Wandgemälde eines antiken Hauses, gefunden im Garten der Villa Farnesina in Rom (jetzt im Thermenmuseum). Es ist die in der Hauptsache getreue Nachbildung einer Statue von etwa 480 v. Chr., die nur im Kopf etwas süßlich und weichlich ausgefallen ist. Die Göttin ist als Jägerin gedacht, mit dem Köcher auf dem Rücken und in der Linken vermutlich den Bogen haltend. Mit weiten, raschen Schritten eilt sie dahin, indem die Rechte zierlich das Gewand rafft, ganz in der Art der jonischen Korai. Auch die Tracht ist dieselbe, nur daß das Obergewand an beiden Schultern genestelt und anders gefaltet ist, sodaß der Überschlag länger, der untere Teil kürzer wird. Aber in den Zickzackendungen der Ränder herrscht der gleiche Geschmack, freilich entwickelter und natürlicher in der Durchführung. Wir stehen am Ende des Archaismus, dessen zierliche Grazie sich hier noch einmal offenbart.

STRENGER STIL.

480—460 v. Chr.

Tafel 116. Mädchenstatuette, halblebensgroß, parischer Marmor. Höhe 0,75 m. Aus Griechenland. Rom, Museo di scultura antica, Fondazione Barracco.

Das Werden des neuen Stils ist deutlicher in der Kleinplastik, besonders an figürlichen Spiegelstützen, zu verfolgen als an großen Statuen, an denen wir die Ergebnisse der neuen Anschauungen so gut wie fertig vorfinden. Als eines der wenigen Übergangsstücke in Marmor ist die kleine Statue der Sammlung Barracco wichtig. Da haben wir noch die flachgepreßten Längsfalten des Himations mitsamt ihren Zickzackenden, aber wie einfach und naturwahr sind sie. Da ist auch der feinfältige Chiton um die Unterbeine, aber man halte die zierliche und kleinliche Ausführung bei der Artemis von Pompeji gegen diese schlichten und doch mit weit mehr Gefühl für den Stoffcharakter gegebenen rundlichen Faltenrücken. Vor allem aber ist im Eindruck des Ganzen schon jene große Ruhe und Einfachheit, jene Zusammenfassung, durch die sich die hohe Schönheit der Blütezeit vorbereitet. Auch der Ernst dieses Gesichtes verglichen mit dem süßen Lächeln der Artemis, die schlichten, nur durch Bemalung belebten Haarmassen gegenüber den zierlichen Löckchen bei jener, die einfache Binde hier, das geschmückte Diadem dort, alles sind Gegensätze zweier verschiedener Zeitalter. Die geänderte Grundstimmung ist umso klarer erkennbar, als der Typus der Gewandung sich noch nicht geändert hat. Nicht lange, so warf man die gekünstelte Anordnung des jonischen Oberkleides ganz hinweg und suchte auf neuen Wegen eine vereinfachte Natur.

Die Statuette Barracco stammt aus Griechenland und ist eine Originalarbeit, aber keineswegs von erstem Range. Umso deutlicher zeigt sie, daß selbst der bescheidene Steinmetz sich willig dem neuen Geiste anpaßt, wenn er auch am überlieferten Typus noch festhält.

Tafel 117. Verhüllte Frau. Höhe 1,97 m. Der Abguß, den die Tafel wiedergibt, ist zusammengesetzt aus zwei römischen Repliken eines griechischen Originals, das häufig kopiert worden ist und vielleicht in Rom stand. Im Berliner Museum befindet sich eine ganz erhaltene Statue, an der jedoch der Kopf

zu einem römischen Frauenporträt umgearbeitet ist, sowie eine sehr gute Wiederholung des Kopfes, der im Abguß auf jene Statue aufgesetzt ist. Der Kopftypus war früher unter dem willkürlichen Namen „Aspasia“ bekannt, weshalb man diese Bezeichnung der Bequemlichkeit halber beibehalten mag. Ergänzt sind die linke Hand mit der Blüte und einzelne Stücke am Gewand. — Seitenansicht **Abb. 52.**

Eine Frauengestalt von erhabener Größe und Würde steht vor uns, ganz eingehüllt in das weite, schwerfaltige Himation, das nur über den Füßen ein wenig vom Chiton sichtbar läßt. Also die jonische Tracht, aber in welcher Veränderung! Alles ist neu aus der Natur herausgesehen, eine Gewandstudie von höchster Kraft und Wirkung. In wundervoll einfachen Linien dehnen und senken sich diese mächtigen Falten, in jeder Einzelheit klar und übersichtlich, in ihrem Zusammenhang groß und erhaben wie Orgeltöne. Der Körper, der sie trägt, ist nur das Mittel zum Zweck. Wo man Teile von ihm erkennt — Schultern, Brust, Unterarm, Knie — da sind sie nicht um ihrer selbst willen gezeigt und nicht in ihrem Zusammenhang mit dem Gesamtbau, sondern wie isoliert, nur damit sie den Falten Richtung, Spannung und Ziel geben. Die ganze Anordnung ist wie eine mathematische Aufgabe gelöst. Namentlich in der Seitenansicht ist alles wie ein klares Resultat aus wenigen einfachen Komponenten: aus den Stützpunkten am Körper, der Schwere des Stoffes, der Spannung des Gewebes. Alles Nebensächliche ist fortgetan, nur die Grundidee eines hängenden Stoffes ist dargestellt.

Wir deuten damit schon an, wie stark hier der Einschlag von künstlerischer Berechnung in die beobachtete Natur ist, wie groß die „reinigende“ Arbeit des künstlerischen Intellekts. Und es ist erstaunlich, wie rasch die Kunst sich aus dem kleinlichen und oberflächlichen Formenüberfluß des Archaismus zu einer solchen in ihrer Art vollkommen reifen Leistung emporgeschwungen hat. Möglich war dies nur durch den einstweiligen Verzicht auf die andere Seite des Problems, auf das Zeigen des Körpers in seinem inneren Zusammenhang. Daß dieser Verzicht bewußt war, zeigt die Entwicklung der nächsten Jahrzehnte.

Von wo diese grandiose Gesinnung ausgegangen, das steht zwar nicht ohne weiteres durch äußere Zeugnisse fest, auch wird sie, wie es mit solchen großen Bewegungen geht, an mehreren Orten gleichzeitig gewachsen sein. Doch ist für den Aspasia-

Abb. 52. Verhüllte Frau. (Taf. 117.)

Typus wahrscheinlich gemacht worden, daß er in Argos oder Sikyon entstanden sei, weil eine stilistisch nahestehende Gattung von bronzenen Mädchengestalten als Spiegelstützen vorwiegend in dem benachbarten Korinth gefunden worden ist. Zuverlässiger sprächen die inneren Gründe dafür. In dem Vaterlande Polyklets, des großen Theoretikers, ist diese wundervolle Klarheit über die Aufgabe, diese mathematische Sauberkeit und herbe Gewissenhaftigkeit in der Verarbeitung des Geschauten am ehesten zu suchen. In seinen künstlerischen Zielen ist der Künstler der Aspasia ein vollkommener Gesinnungsgenosse Polyklets. Ein Attiker würde das Wesen des Problems nicht so energisch verstandesmäßig erfaßt, noch auch so sehr alle zarteren Reize geopfert haben. Die Beziehung auf Argos wird endlich bestätigt durch die strengen Formen und den hohen Ernst des Kopfes, der so völlig im Einklang ist mit der Erhabenheit der Gesamterscheinung.

Wir haben das Wesen dieser großartigen Statue vor allem nach der künstlerischen Seite hin zu verstehen und zu empfinden versucht. Die sachliche Deutung, für die durch den Verlust der linken Hand jeder Anhalt fehlt, kann nur aus jenem Verständnis heraus gefunden werden. Die Verhüllung des Hinterhauptes war für den Künstler ein unschätzbares Mittel, um die strengen Gewandlinien nach oben ausklingen zu lassen. Man denke sie sich einen Augenblick hinweg — der Kopf wird wie abgeschnitten wirken. Sachlich drückt diese Verhüllung aus, daß die Dargestellte Braut, oder Gattin und Mutter ist. Bei dem Ernst dieser Epoche wäre es nicht ganz ausgeschlossen, daß eine Sterbliche sich als Weihebild für eine Gottheit so hätte darstellen lassen. Doch möchte man bei der Großartigkeit des Werkes eher an eine Göttin denken und dann am liebsten an die stillste, ernsteste von allen, an Demeter, die, ganz Mutterliebe, durch den Verlust der Tochter für immer einen Zug ins Gehaltene, Versonnene, Traurige bekommen hat. Wie sehr aus diesem Werke einer formal gewaltig ringenden Kunst auch die hohe Seele seines Schöpfers hervorleuchtet, das braucht dem empfindenden Betrachter nicht erst gesagt zu werden.

Tafel 118. Hestia Giustiniani. Römische Marmorkopie. Höhe 1,93 m. Nach Abguß. Ergänzt Nasenspitze, Zeigefinger der linken Hand. Die Linke hielt ein Szepter. Die Füße, die unter dem Gewand etwas hervortraten, fehlen. An einer Wiederholung im Städtischen Antiquarium in Rom sind sie erhalten. Ehemals im Palazzo Giustiniani, jetzt im Museo Torlonia in Rom.

Während die „Aspasia“ eine seltene und sehr persönlich ausgestaltete Art der Gewandlösung bietet, ist die Hestia Giustiniani das Glied einer langen Entwicklungskette. Seit etwa 480 v. C. hat man immer wieder die ruhig stehende Frau im dorischen Peplos dargestellt, den Unterkörper hinter senkrechten Falten mit gerundetem Rücken verborgen, oben ein gerade abschneidender Überschlag mit einknickenden Falten am Hals und mit Bogenlinien zwischen den Brüsten. In unzähligen Variationen ist dieser Typus durch- und umgearbeitet worden bis etwa um 450 v. C. Dann greift ihn Phidias auf, um ihn in der Athena Lemnia und der Parthenos freier zu gestalten. Aber noch bis zu den Karyatiden des Erechtheions fühlt man die Nachwirkung des ursprünglichen Gedankens. Man kann etwa die Entwicklung des dorischen Tempels vergleichen, dessen Grundform schon in den Anfängen feststeht und bei dem es sich auch immer nur um die erneute Durcharbeitung der Proportionen und Einzelformen handelt.

Die Hestia Giustiniani setzen wir nach unserer jetzigen Kenntnis etwa um 460 v. C. an. Sie gehört noch ganz zu der strengen ersten Fassung des Peplosmotivs. Wie die Kanneluren einer dorischen Säule umgeben die steilen Falten die Beine, und obwohl der linke Fuß, wie hinten sichtbar, ein wenig zurückgesetzt ist, so zeichnet sich das entlastete Knie nicht im geringsten ab. Auch in Hüften und Oberleib ist keine Spur von Gegensatz zwischen Stand- und Spielbeinseite und die Körperformen verschwinden, außer an der Brust, so gut wie völlig hinter der Kostümwand. Der Überschlag ist in einer einzigen, unten gerade begrenzten Fläche zusammengehalten, die durch die allersparsamsten Faltengrate belebt wird. Dies ist zweifellos ein klug berechneter Gegensatz, darauf angelegt, die Formen des Kopfes mit seiner reichen Modellierung von einer völlig ruhigen Basis abzuheben. Den gleichen Zweck erfüllt das Kopftuch, das diese Formen seitlich und oben zusammenfaßt und so den Blick noch stärker hier festhält. Von feiner Absicht ist ferner der schmale Bausch, der sich unter dem Überschlag hervordrängt, damit die unbarmherzige Horizontale nicht zu scharf durchschneidet und eine Vermittlung zu den Senkrechten da ist. Dem gleichen Zweck dienen die seitlichen Zipfel des Überschlages, die gewissermaßen wie Riegel den oberen Teil mit dem unteren verzapfen. Endlich beachte man, wie sehr durch die eckige Knickung des rechten Handgelenks und die winkligen Umrisse der Arme die Wirkung erhöht wird. Wieder

sind wir versucht, von einem mathematischen Aufbau zu reden, in dem alles nach Ursache und Wirkung klar geordnet und wohl begründet ist, wie in einem Architekturwerk. Einzig der Kopf erlöst uns durch seine sanfte Wendung ein wenig von der strengen Verständigkeit und bringt eine freiere, voll und rund geschwungene Linie in die linke Hälfte des Kopftuches.

Den Kopf der Hestia hatte man schon früher dem der „Aspasia" nahegestellt und der strenge Geist, der in den beiden Gewandlösungen waltet, läßt es wohl glaublich erscheinen, daß sie Werke desselben peloponnesischen Künstlers sind. Der Name Hestia, den die Giustinianische Statue von alters her trägt, paßt für das moderne Gefühl nicht übel zu der strengwaltenden Göttin des häuslichen Herdes. Das eigentümliche Kopftuch der Statue, ein Kredemnon, findet sich in der Tat einmal auf einem Vasenbilde bei Hestia; es ist derselbe Schleier, den Roms Vestalische Jungfrauen tragen und aus dem der christliche Nonnenschleier geworden ist. Doch sind Monumentalstatuen der Hestia nicht überliefert und sie sind nach der Art ihres Kultes, der sich am häuslichen und am Staatsherde vollzog, nicht eben wahrscheinlich. Für andere Erklärungen, als Hera oder Demeter, wie man vorgeschlagen, bietet sich gar kein Anhalt. Hingegen trägt bisweilen auch Aphrodite jenes eigentümliche Kredemnon, so in einer reizenden Darstellung auf einer Schale des Hieron im Berliner Museum, wo sie von vier Erotenknaben umflattert wird. Für Aphrodite würde die hohe Überlegenheit, die feierliche Schönheit unserer Statue weit eher passen als für die farblose Hestia. Es wäre Aphrodite, nicht als die Liebesgöttin, die selbst der Liebe begehrt, sondern als die Urania, die stolze Himmelsgöttin, die wenig später auch von Phidias in einer berühmten Statue dargestellt worden ist.

Niemand aber wird es wagen — worüber wir bei der vorigen Statue noch zweifeln konnten —, dies Bild für eine Sterbliche zu halten. Mit dem neuen Gewandstil hat sich die Ausdruckskraft der Kunst rasch zu jener Höhe gesteigert, wo sie auch in die einfachsten Erscheinungsformen der menschlichen Gestalt so viel Größe, so viel Hoheit legt, daß wir dem Göttlichen gegenüberzustehen überzeugt sind.

MYRON UND PHIDIAS.

Tafel 119. Athena des Myron, aus der Gruppe mit Marsyas (Taf. 95). Marmor. Höhe 1,73 m. Frankfurt a. M., Städtische Skulpturensammlung. Dazu **Abb. 53—55.**

Eine feine, vornehme Mädchengestalt, kaum eben erwachsen. Der schwere Ernst des Peplosschemas ist gemildert, vereinfacht, aber nicht aufgehoben. Der zarte, schlanke Körper wirkt hauptsächlich durch die Umrisse. Von Einzelnem machen sich nur eben die leise schwellenden Brüste bemerkbar, dann das linke Knie und der Unterschenkel, durch deren Stellung die Steilfalten aus ihrer Bahn gebracht werden. Die Göttin weicht ein wenig zur Seite vor dem wilden Walddämon, der herbeispringt (vgl. Sp. 183), indigniert, aber ohne aus ihrer Ruhe zu kommen. Die rasche Wendung des Kopfes vollendet den Eindruck. Es ist bewundernswert, mit wie wenig äußeren Mitteln der alte Typus der gradausblickenden Peplosfrau hier mit zartestem innerem Leben erfüllt worden ist.

Wir haben das Glück, das Ganze wiederherstellen zu können, freilich nicht ohne die Schwierigkeiten zu empfinden, die die Ergänzung auch nur des kleinsten fehlenden Stückes dem modernen Künstler bereitet. Athenische Münzen geben uns die flüchtigen Umrisse der Gruppe, ferner sind von der Frankfurter Athena die rechte Hand und ein Teil des Unterarmes erhalten. Zuerst war in München der Versuch gemacht worden (Abb. 53), angeregt von Furtwängler und nach dessen Tode ausgeführt von Sieveking. Da damals das besterhaltene Frankfurter Exemplar noch nicht abgegossen war, so wurde eine Wiederholung des Körpers in Paris — die aber in den Falten weniger getreu ist, der Kopist hat sie aus Eigenem bereichert — und eine Replik des Kopfes in Dresden mit einander vereinigt. Die rechte Hand der Athena ist hier weit vom Körper abgestreckt. Später wurde die Beobachtung gemacht, daß bei der Frankfurter Statue an der rechten Hüfte sich der Rest einer Verbindungsstütze befindet, der für die Haltung der Hand maßgebend ist. Danach hat P. J. Meier in Braunschweig, dem ich wiederum für die Überlassung seines Versuches zu großem Danke verbunden bin (Abb. 54), eine neue Ergänzung des rechten Armes vorgenommen, durch die einer Nachricht des Pausanias in seiner Beschreibung der athenischen Akropolis besser entsprochen wird, daß nämlich die Athena den Marsyas schlagend (παίουσα) dargestellt sei. Aber man wird sich dem Eindruck nicht entziehen können, daß die schräge Linie der schweren Lanze, deren große Dicke durch das erhaltene Stück in der Hand gesichert ist, in höchst

Abb. 53. Athena und Marsyas des Myron. Ergänzung im Museum für Abgüsse in München nach Angaben von J. Sieveking, galvanoplastisch in Bronze ausgeführt für das Städtische Museum in Stettin (Dr. Dohrn).

ungünstiger, ja unerträglicher Weise die feinen Linien des Gewandes überschneidet. Ich glaube, daß sich ein anderer Ausweg bietet, der nach Versuchen am Abguß in Abb. 55 flüchtig skizziert ist. Bei dieser senkrechten Haltung der Lanze wird die Stütze berücksichtigt und die Waffe erscheint wie zur Drohung erhoben, so daß Pausanias sehr wohl ein Schlagen oder Schlagenwollen darin erblicken konnte. Die endgültige Entscheidung über diesen Vorschlag kann allerdings nur durch vollständiges Ausmodellieren gegeben werden.

Eine weitere Schwierigkeit ist die Haltung der linken Hand der Athena. Mir scheint, daß hier die Sievekingsche Lösung den Vorzug verdient. „Die Flöten sollen liegen bleiben", das wird sehr gut durch dies wagrechte, abwehrende Ausstrecken angedeutet, indem zugleich die gewissermaßen nachschleppende Linie des ganzen Armes das leichte Zurückweichen der Göttin unterstreicht; denn die Armlinie wiederholt verstärkt das Motiv des linken Beins. Hingegen bedeutet das Abwärtszeigen in dem Braunschweiger Versuch eher das Gegenteil und vor allem scheint es mir formal ungünstig, fast kleinlich zu wirken. Völlig ungelöst ist noch die Frage der Arme des Marsyas. In Braunschweig ist einstweilen und vorläufig die Haltung beibehalten worden, die der Ergänzer der Lateranischen Statue gegeben hat. In der Münchener Ergänzung sind sie stärker gestreckt. Aber beides stimmt nicht mit den Münzen überein, von denen von vornherein anzunehmen ist, daß sie an den Umrissen der Arme ebensowenig geändert haben, wie sie es an denen der Beine getan. Danach sind die Arme auf unserer Skizze ganz wie auf den Münzen weit abgestreckt und ich glaube, daß die Gestalt damit an Ausdruckskraft außerordentlich gewinnt. Es ist der naivste Ausbruch äußersten Erstaunens, alle Glieder strecken sich plötzlich auseinander. Damit wird also das Motiv der Beinhaltung — im gleichen Augenblick vor und zurück — in den Armen nicht nur wieder aufgenommen, sondern in Verstärkung wiederholt. Der rechte Arm, der zugreifen wollte, fährt aufwärts, der linke leitet die Rückwärtsbewegung ein und bildet so das formal und sachlich notwendige Gegengewicht gegen das rechte Bein. Auch hier kann natürlich das letzte Wort nur durch den Modellierversuch gegeben werden, wobei man sich klar sein muß, daß wir im besten Falle nur Annäherungswerte erreichen werden, während kein Künstler den Rhythmus der verlorenen Glieder ganz wird treffen können. Nur neu auftauchende Kopien könnten uns helfen, auf die zu hoffen nicht ganz vermessen ist.

Das Ganze der wiedergewonnenen Gruppe verdient noch ein Wort. Im Gegensatz zu den Tyrannenmördern ist sie gänzlich reliefartig, auf eine einzige Ansicht hin komponiert, wiederum im Einklang mit der Örtlichkeit. Denn sie stand zur Seite des Weges, der von den Propyläen zum Parthenon hinaufführte, und hatte wahrscheinlich neben sich andere Statuen, sodaß ein Herumwandeln auch räumlich unmöglich war, wie es innerlich durch die strengen Umrißlinien der Gestalten ausgeschlossen wird. Von dem Gegensatz innerhalb der Gruppe, von der stillen, gebundenen Schönheit der Göttin gegenüber dem rauhen, aufgeregten Naturwesen, braucht nicht viel mehr gesagt zu werden, denn dies alles wird unmittelbar fühlbar.

Nur von der Überraschung mag noch gesprochen sein, die uns die neuerliche Auffindung der Athenastatue über Myron bereitet hat. Da man ihn bis dahin nur aus dem Diskobol und dem Marsyas kannte, so hielt man ihn für einen Künstler von derber Kraft und von vorwiegend formalen Interessen, im Einklang übrigens mit den spärlichen Urteilen über seine Kunstart, die wir aus dem Altertum haben. Daß er so wundervoll zart und fein charakterisieren könne, daß

er der vergeistigten Idealschönheit seines großen Zeitgenossen Phidias so nahe gekommen sei, wie es uns die Athena enthüllt, das hätte Niemand erwartet. Der Fall warnt uns, die Spannweite bei den ganz Großen nicht so eng zu stecken, wie es uns die Trümmerhaftigkeit des Materials nur zu leicht nahe legt.

Tafel 120. Athena Lemnia des Phidias. Höhe 2,00 m. Nach dem Abguß, der aus zwei verschiedenen Marmornachbildungen zusammengesetzt ist, einem Körper in Dresden, einem Kopf in Bologna. Die Zusammengehörigkeit von Kopf und Körper ist gesichert. Die Arme sind ergänzt. Ohne Ergänzung in **Abb. 56 a-c.** Das Original war in Bronze gearbeitet. An dem Kopf in Bologna waren die Augen aus farbigem Material eingesetzt (vgl. Abschnitt ‚Weibliche Köpfe').

Abb. 54. Athena und Marsyas. Ergänzung im Herzoglichen Museum in Braunschweig nach Angaben von Direktor P. I. Meier. (Sp. 244.)

Das Werk, das in mehreren Kopien vorhanden ist, ist von Furtwängler für eine Nachbildung derjenigen ehernen Athena des Phidias erklärt worden, die kurz nach 450 v. Chr. von attischen Ansiedlern, die nach Lemnos auszogen, auf der athenischen Akropolis geweiht worden war; sie genoß im späteren Altertum besonderen Ruhm. Obwohl keine unmittelbaren äußeren Zeugnisse vorhanden sind, ist die Identifikation trotz neuerer Anzweifelung für so gut wie sicher zu halten. Denn die Statue steht den Nachbildungen der phidiasischen Athena Parthenos (**Abb. 57**) in der Gewandbehandlung so außerordentlich nahe, daß wir leibliche Schwestern zu sehen meinen.

In beiden Bildern trägt die Göttin den schweren Wollenpeplos, der über dem langen Überschlage gegürtet ist und an der offenen rechten Seite in großzügigen Zickzackfalten herabgeht (Abb. 56b). Überall ist Ruhe und Einfachheit, und doch gegenüber der myronischen Gestalt ein gesteigerter Reichtum, eine lebendigere Fülle der Einzelmotive. Bei der Parthenos ist gemäß der Anforderung eines kolossalen Kultbildes von etwa 10 m Höhe alles geschehen, um durch die äußeren Zutaten die Wirkung der menschlichen Gestalt ins Gewaltige zu steigern: der reich verzierte Helm mit drei riesigen Büschen, zur Linken der mächtige Rundschild mit der Schlange, die Nike auf der Rechten durch eine Säule gestützt, dann die bewegten Formen der kragenartigen Ägis, die feierlichen Locken, die auf die Brust herabfallen, sie dienen zur pompösen Umrahmung, aus der die klaren Flächen des Kopfes als das Ruhigste, Bedeutendste, Höchste hervorleuchten. Das ist die Olympierin. In unnahbarer Hoheit und Pracht verlangt sie scheue Anbetung.

Abb. 55. Athena und Marsyas. Neuer Ergänzungsvorschlag (Skizze von K. Reichhold). (Sp. 246.)

Die Lemnia, als ein privates Weihgeschenk das im Freien stand, — links am Wege von den Propyläen zum Erechtheion — ist in allem Äusseren auf das sparsamste ausgestattet. Die Aegis ist schärpenartig umgelegt, das Haar schlicht in eine Rolle aufgenommen und von einer glatten Binde umfaßt, der Helm ruht auf der Hand. Freundlich neigt die Göttin das Haupt dem Kommenden entgegen, wir können uns ihr gewissermaßen persönlich nahen. Ihr durchgeistigter Blick zeigt die feinsinnige Beschützerin der Künste an, die Freundin der Handwerker, die es nicht verschmäht, in die Werkstätten zu gehen oder die Mädchen im Weben zu unterrichten, wie es die Denkmäler schildern. Aber noch ein zweites hat Phidias in diese Gestalt gelegt. Gegenüber dem zarten Kopf ist der Körper ungemein kräftig, von beinahe männ-

lichem Bau des breiten Brustkorbes, von einer gedrungenen Kraft der Umrisse. Das ist die Kriegsgöttin, die Stadtbeschützerin, die Geleiterin der Helden. So haben wir wieder, wie in dem Hermes Ludovisi (Taf. 45, Sp. 94), ein Werk, an dem der geistige Gehalt, das Wesen der Persönlichkeit alles Interesse vorweg gefangen nimmt. Nicht wie bei der myronischen Athena ist es die glückliche Schilderung einer

a.

b.

c.

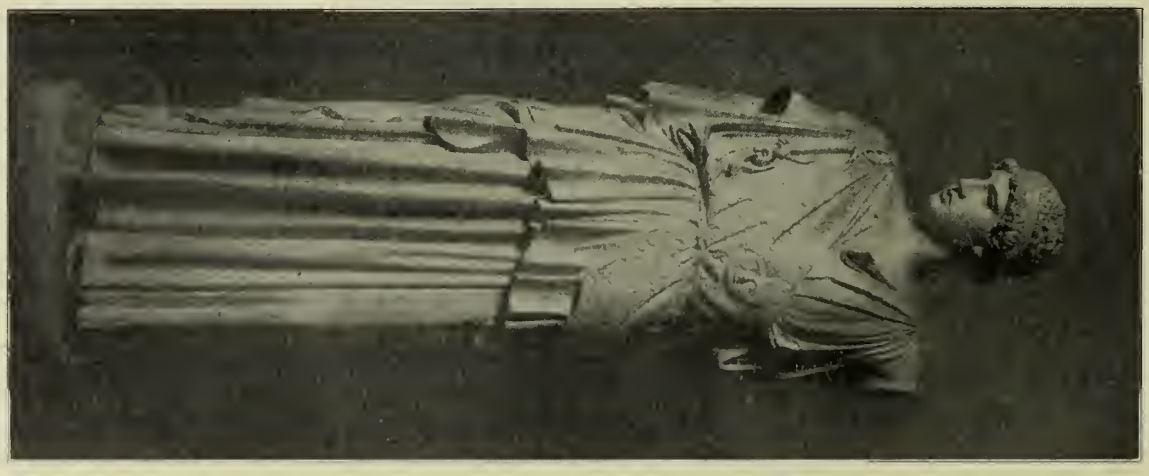


Abb. 56 a-c. Athena Lemnia des Phidias. Unergänzt, nach dem zusammengesetzten Abguss. Kopf in Bologna, Körper in Dresden. (Sp. 247.)

Situation, sondern etwas noch Schwierigeres und Höheres, die Darstellung eines Charakters. Keines der späteren Athenabilder, deren uns viele aus dem phidiasischen Kreise erhalten sind, reicht in der Unmittelbarkeit der seelischen Wirkung an die Lemnia heran. Dies ist der innerste und stärkste Grund, weshalb wir hier den Geist des großen Götterbildners selbst zu spüren überzeugt sind.

In zweiter Linie erst interessieren die formalen Mittel. Das Werk war Bronze und wirkte darum wohl ursprünglich, zumal in dem zehrenden Lichte des Südens, leichter und schlanker als im Marmor oder gar im stumpfen Gips, nach dem wir es wiedergeben müssen. Die Körperform tritt ganz zurück hinter der feierlichen Gewandung, in der das Wesen eines groß- und doch weichfaltigen Stoffes zu reichster Schönheit sich entwickelt. Reichtum und Fülle des Einzelnen bei ruhigster Wirkung des Ganzen, das ist das Kennzeichen dieses Meisters auch im Formalen. Er setzt damit denjenigen ernsten Gewandstil fort, dem wir an den Peplosfrauen des strengen Stils zuerst begegnet sind, dem aber nun nicht mehr die leiseste Spur von Gewolltem, von verstandesmäßig Geklärtem anhaftet. Sondern der Künstler verbirgt seine Kunst und zeigt uns eine überzeugende Einheit von Natur und Schönheit.

Abb. 57. Athena Parthenos des Phidias. Kleine Marmorkopie. Höhe 1,05 m. Nach dem Goldelfenbeinbilde im Parthenon. Gef. am Varvakion in Athen. Athen, Nationalmuseum. (Sp. 247.)

JONISCHER GEWANDSTIL.

Ein völlig anderer Gewandstil war unterdessen in der östlichen Hälfte der griechischen Welt groß geworden. Fortbauend auf jenem zweiten Grundgedanken der archaischen jonischen Kunst, die Körperformen um jeden Preis unter dem Gewand hervorzuheben (Sp. 236), war man etwa um die Mitte des 5. Jahrhunderts bereits bei den äußersten Möglichkeiten angelangt. Das Gewand schmiegt sich, als ob es naß sei, um jede Rundung des Körpers und einzelne Gestalten dieser Art wirken fast wie nackt. Ist schon dies eine Unnatur, so offenbart sich die Hauptschwäche des Stils da, wo nun der Übergang des anliegenden Gewandstückes zum freien Faltenfall notwendig wird. Hier geht es meist nicht ohne Gewaltsamkeit ab. Es bilden sich unnatürliche Faltengrate und Höhlungen, die zwar starke dekorative Werte haben, aber doch das Absichtliche, Gewollte der Manier nicht vergessen machen.

Dennoch hat diese Art den Attikern ausserordentlich imponiert. Während sie selbst vorsichtig und gewissenhaft im Sinne der strengen peloponnesischen Art weitergesucht hatten, kamen hier auf einmal Gewandlösungen von so kühnem Schwung, von so glänzender Phantasie, daß sie sich zweifellos mit ihren schlichten Peplosfrauen schwerfällig und befangen daneben vorkamen. Bezeichnend ist nun, wie die Attiker mit diesen Eindrücken fertig wurden. Zunächst scheint es bisweilen zu einem äußerlichen Kompromiß gekommen zu sein. Wenigstens haben wir ein bedeutendes Werk, an dem die beiden Arten ohne inneren Ausgleich mit einander verbunden sind. Die Athena Medici (Taf. 126) trägt einen Peplos strengster Observanz, darunter aber einen Linnenchiton und das rechte Bein tritt aus dem Schlitz des Peplos heraus, eng umschmiegt von rieselnden Falten, so daß attische und jonische Gewandlösung ganz hart und unvermittelt nebeneinander stehen. Aber so etwas kann nur, man möchte fast sagen in der ersten Bestürzung geschehen sein. Sehr bald, schon bei den Giebelfiguren des Parthenon, haben die Attiker die neue Art sich angepasst und sie vollständig verarbeitet. Und nun gelingen ihnen in der Verschwisterung der beiden Grundanschauungen und Erfahrungen Werke von so hoher Vollendung, so vollkommen einheitlichem Stil, daß jedes Fragen nach den Kunst-

mitteln, jedes Analysieren verstummen möchte vor der überwältigenden Schönheit dieser Gestalten. Auch das alte Peplosschema selbst wird aufgelockert und gewissermaßen durchleuchtet durch den Glanz dieser neuen Formen, wie an den Karyatiden des Erechtheions (Taf. 129), wo aber bei aller Schönheit der Ausgleich doch nicht so vollkommen gelungen ist, um den Entstehungsprozess ganz vergessen zu machen.

Tafel 121. 122. Nereiden vom sogenannten Nereidenmonument in Xanthos (Lykien). Marmor. Höhe 1,42 m und 1,43 m. London, British Museum.

Abb. 58. Tänzerinnen. Terrakottagruppe. Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. Aus der Troas. Konstantinopel, Ottomanisches Museum. (Sp. 263.)

Lykien, die bergige Landschaft an der Südostecke Kleinasiens, war zwar von Barbaren bewohnt, doch erscheint sie bereits im 6. Jahrhundert ganz mit griechischer Kultur durchtränkt und aus dem 5. Jahrhundert sind uns hochbedeutende Denkmäler griechischer Kunst dort erhalten geblieben, neben einem Heroenbezirk in Gjölbaschi - Trysa vor allem ein monumentales Grabmal in Xanthos, ein Fürstenmausoleum, dessen Formen später in noch prunkvollerer Weise wiederholt werden am Mausoleum von Halikarnass, das der ganzen Gattung den Namen gegeben hat. Der Xanthische Bau bestand aus einem hohen rechteckigen Sockel, der von mehreren Reliefstreifen umfaßt war. Oben stand ein jonischer Tempel, dessen Cella das Grab enthielt. Außer dem üblichen Skulpturenschmuck an Fries, Giebel und Dach fanden sich zwischen den Säulen lebensgroße Statuen, Mädchen darstellend, die in eiligem hüpfendem Laufe mit lebhaften Armbewegungen über das Meer hineilen. Die Füße sind dabei ganz oder teilweise in der Luft, die materielle Last der Gestalten aber wird aufgenommen von Meertieren, Fischen oder Wasservögeln, die sich wie zufällig unter ihnen befinden. Der Sinn dieser Statuen ist nicht sicher erklärt. Neuere Deutungen auf Personifikationen von Schiffen oder auf Windgöttinnen haben nicht mehr für sich wie die ältere Erklärung als Nereiden, die flinken Töchter des alten Meergreises Nereus, die im Grunde nichts weiter sind als die poetische Vergöttlichung der spielenden und tanzenden Wellen. In jedem Falle werden die Gestalten auf eine nahe Beziehung des verstorbenen Fürsten zum Meere, also auf Seesiege oder glückliche Handelsfahrten anspielen sollen.

Der jonische Gewandstil tritt hier vollkommen fertig und auf das konsequenteste durchgeführt in die Erscheinung. Wir möchten gern etwas von seiner Entstehung wissen, aber unser Material läßt uns vollkommen im Stich, denn in der ganzen ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts haben wir aus diesem Gebiet so gut wie gar keine Funde. Wohl aber können wir aus inneren Gründen schließen, daß die Nereiden der archaischen Zeit noch nicht so ferne stehen, wie es der effektvolle erste Eindruck vielleicht glauben macht. Der Aufbau der Gestalten hat bei aller Lebhaftigkeit der Bewegung noch etwas Unfreies, Gebundenes, besonders deutlich auf Tafel 121. Während Brust und Bauch ganz in Vorderansicht stehen, schreitet das

linke Bein in vollkommener Profilstellung vor und der Übergang an den Hüften ist gewaltsam und unvermittelt. Ferner ist z. B. der Parallelismus der Falten unter der rechten Brust derselben Gestalt ein deutlicher Nachklang archaischer Gewohnheiten. Und endlich hat der Rhythmus der Falten noch nicht die schöne Flüssigkeit und den durchlaufenden Schwung, den reifere Werke dieses Stils wie die Nike des Paionios aufweisen. So möchte ich die von Furtwängler vorgeschlagene Datierung um 440 v. Chr. noch um einiges hinaufgeschoben wissen, bis vor die Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr.

Die Gewänder sind bei 121 ein Peplos mit langem gegürtetem Überschlag, aber von dünnem Gewebe, bei 122 ein Chiton mit kurzem Überhang, an den Schultern durch Schnüre zusammengehalten. 121 spannt ein Mäntelchen hinter dem Rücken aus, 122 trägt es über dem linken Arm. Der Luftzug der raschen Vorwärtsbewegung fährt in die Gewänder hinein und treibt sie in rauschend geschwungenen Falten nach rückwärts. Eng preßt sich der Stoff an, sodaß die Beine, die Brust, bei 122 auch der ganze Rumpf in voller Rundung sichtbar werden. Bei 122 laufen feine Fältchen wie graviert über die Körperfläche hin, bei 121 liegt der Stoff zum Teil glatt an, dazwischen aber schiebt er sich zu scharfen Graten zusammen, die fast unvermittelt auf der Fläche aufsitzen. Der kritische Punkt ist nun da, wo sich die Falten vom Körper loslösen. Am linken Oberschenkel von 121 folgen die Flächen des Stoffes der Rundung des Beines in die Tiefe, die Grate aber laufen unverändert weiter und so gibt es deutlich fühlbare Disharmonien. Ähnlich hart sind neben und unter der rechten Brust die Falten auf den Körper gesetzt. Der Stil von 122 ist zwar etwas reifer, aber am linken Unterschenkel, am rechten Oberschenkel wirkt die Loslösung der freien Massen nicht weniger herb. Überall fühlt man durch, wie der Künstler den Körper sich zuerst nackt gedacht, man möchte fast meinen ihn nackt modelliert hat, um ihn dann gewissermaßen zur Illustration mit Faltenlinien zu verkleiden.

Diese Faltenzüge haben noch ein zweites Element in sich, das sie von den Werken ähnlicher Richtung wie Taf. 124 ihrem Wesen nach unterscheidet. Sie laufen nirgends gradlinig aus, sondern schwingen und biegen sich in großen Linien, die zum Teil vielleicht der Natur abgelauscht, zum größeren Teil aber dekorativer Art sind und einem Geschmacke entspringen, der in jede Naturbeobachtung sogleich tektonisch wirkungsvolle Schmuckformen hineinsieht. Dieser starke synthetische Einschlag ist es, der alle Gewaltsamkeiten dieser Schöpfungen schließlich doch wieder vergessen macht über der Kühnheit der Gesamtkonzeption. In dieser Synthese lag die Stärke des Stils, die ihm zu seiner glänzenden Laufbahn verhalf.

Ein letztes, was die Attiker an den jonischen Werken verblüfft haben muß, ist das fabelhafte technische Können in der Behandlung des Marmors. Mit welcher Kühnheit ist der freigebauschte Mantel von 121 aus demselben Block mit Körper und rechtem Arm herausgearbeitet, mit welcher Sicherheit sind zwischen den Beinen von 122 die Faltenrippen fast bis auf die Dicke des wirklichen Gewandstoffes ausgehöhlt, wie dünn ist das große flatternde Mantelstück unter dem linken Arm. Der feurigen Phantasie dieser Künstler steht eine ebenbürtige Kühnheit, ja Frechheit in der Behandlung des Steines zur Seite. Die alte Eigenschaft des jonischen Stammes, das frische, phantasievolle Draufgehen gleich auf das Schwierigste, bewährt sich auch in diesen Meistern.

Tafel 123. Nike des Paionios von Mende. Abb. 59. 60. Parischer Marmor. Höhe 2,90 m. Gefunden bei den deutschen Ausgrabungen in Olympia. Museum in Olympia. Dazu Ergänzung in **Abbildung 61.** Vom Kopfe des Originals ist nur der obere Teil erhalten. Danach wurde eine römische Kopie des Kopfes im Besitze von Fräulein Hertz in Rom aufgefunden, die zur Wiederherstellung des Ganzen verwendet worden ist. Neben dem rechten Fuße der Göttin ist an dem Adler noch der Flügel hinzuzudenken, dessen Ansatzspuren am Original sichtbar sind.

Neben dem Throne des Zeus, so singt Bakchylides, steht Nike, die Siegesgöttin, und auf den Wink des Gottes schwebt sie zur Erde hinab und bringt den von Zeus Erkorenen den Sieg. So ist es eine Huldigung, ein Dank an Zeus, wenn man ein Nikebild in seinem Heiligtum aufstellt. Die Statue, die uns die deutschen Ausgrabungen wiedergeschenkt haben, stand einstmals auf einem 9 m hohen dreieckigen Marmorpfeiler schräg gegenüber der Ostfront des olympischen Zeustempels. Sie war errichtet worden von den Naupaktiern und den bei ihnen angesiedelten Messeniern „aus der Beute von den Feinden“ (ἀπὸ τῶν πολεμίων). Wie häufig, sind auch hier die Feinde in der Weihinschrift nicht benannt und so entgeht uns der beste Anhalt für die zeitliche Ansetzung. Schon im Altertum war sie strittig. Pausanias berichtet, daß man in Olympia selbst die Nieder-

Abb. 59. Nike des Paionios (Tafel 123).

lage der Spartaner auf der Insel Sphakteria (425 v. Chr.) als die Veranlassung ansehe. Nach seiner Meinung aber, die sich jedenfalls auf eine gute andere historische Quelle stützt, sei die Statue aus Eroberungszügen der Naupaktier und Messenier gegen Aitolien und dessen Hauptstadt Oiniadai gestiftet worden, Unternehmungen, die gegen 450 v. Chr. stattgefunden haben. Obwohl die allgemeine Meinung augenblicklich auf die jüngere Datierung geht, lassen es mir die stilistischen Eigentümlichkeiten der Statue weitaus glaublicher erscheinen, daß sie bereits um die Mitte des Jahrhunderts entstanden ist. Namentlich der Kopf, dann auch gewisse Anordnungen in der Gewandung, wie das einförmige Parallellaufen der Falten unter der rechten Brust, am Bauch, am rechten Oberschenkel, sind von so strenger und einfacher Art, daß man sie unmöglich nach den Giebelskulpturen des Parthenon entstanden denken kann.

Der Künstler der Nike, Paionios, stammt aus der Stadt Mende an der Küste von Thrakien. Wir pflegen die nördlichen Teile des ägäischen Meeres und seine östliche Hälfte samt den angrenzenden Küstenlandschaften als eine Einheit, als das „jonische“ Kunstgebiet zu betrachten, obwohl außer den Joniern dort Aeoler und Dorer und gräzisierte Barbaren, wie die Lykier, Thraker u. a. hausten. Aber so weit uns bisher die Funde Auskunft geben, sind die hervorragendsten Leistungen in diesem Gebiete zur archaischen Zeit und im 5. Jahrhundert überall durch gleiche künstlerische Grundauffassung mit einander verwandt und stehen in deutlichem Gegensatz zu der attischen und peloponnesischen Art. Daß es kein anderer war als der regsame jonische Geist, der ihnen das einheitliche Gepräge aufgedrückt hat, steht außer Zweifel. Wir können somit den Mendaier Paionios im künstlerischen Sinne zu den Joniern rechnen ebensogut wie die für Xanthos arbeitenden Griechen, eine kunstgeschichtliche Zusammenfassung, bei der die wirkliche Abstammung der Künstler — ob Nordgrieche, Aeoler, kleinasiatischer Dorer oder wirklicher Jonier — nebensächlich bleibt.

Die Nereiden von Xanthos und die olympische Nike sind Werke eines Geistes, einer Phantasie, einer Technik. Auch bei der Nike der kühne Aufbau in die Luft hinein, das Tragen der materiellen Lasten durch das Nebensächliche. Das Gewand, für die Anschauung ein Hängendes, Wehendes, ist tatsächlich das Tragende, an dem der ganze Körper frei in der Luft schwebt. Und wiederum ist es ein Tier, der Adler, der die Verbindung mit der Basis herstellt, indem er für den Blick die Loslösung vom Boden vollendet. Endlich dieselbe technische Kühnheit in der Aushöhlung des bauschenden Mantels (Abb. 59. 60), in der tiefen Einfurchung und Unterschneidung der wehenden Falten und in der fabelhaften Dünne der freistehenden Faltengrate. Auch der große dekorative Schwung des Gewandes fehlt nicht. Und dennoch welcher Gegensatz in der Gesamtwirkung, welcher Fortschritt zu harmonischer Schönheit. Was bei den Nereiden stürmisch, gewaltsam, unreif wirkte, das ist hier zu wundervoller Ruhe und Geschlossenheit geklärt. Nicht mehr die sich vordrängende Freude am sausenden Schwung und an der effektvollen Einzelheit, nicht mehr die Absichtlichkeit im Herauspressen der Körperform, nichts mehr auch von archaischer Herbheit in den Umrissen

und in der Gliederstellung. Sondern wie etwas Selbstverständliches und Naturnotwendiges legt sich das Gewand an die Glieder, vom wehenden Luftzug sanft angepreßt. Es braucht nicht mehr naß gedacht zu werden, um so anzuliegen. Und die Falten in sich gehorchen einfachen, klaren Gesetzen, indem sie sich untereinander zu großen Einheiten zusammenfinden. So hat das rechte Bein, der Bauch, die rechte Hälfte der Brust je ein Faltensystem für sich, die gegenseitig nicht zusammenhängen. Daneben stehen dann als gleichwertige, aber anders geartete Elemente die nackten Teile, die Brust, das linke Bein. Das saubere Abtrennen der Untereinheiten ist für diesen Künstler das wichtigste Mittel geworden, einmal den Körper gewissermassen in jedem einzelnen Teile seines Baues zu zeigen, zweitens aber die große Ruhe der Gesamtwirkung zu erzielen, die die Grundlage aller vollkommenen Schönheit ist. Wie wird bei der Nereide 121 der Körper durch die Falten zerschnitten, wie ist bei 122 der Gesamteindruck unruhig. Es bedurfte eben mehr als des bloßen Anpressens des Gewandes, es bedurfte der höheren künstlerischen Ordnung, die in der Unterordnung des Einzelnen besteht. Bei Paionios fühlen wir den Vorgang dieses Ordnens der Erscheinung durch die künstlerische Anschauung noch deutlich heraus, ja wir können ihn fast mit dem Finger aufzeigen an den scharfen Grenzen, die die Untereinheiten von einander trennen. Das eben ist es, was wir trotz aller Schönheit in seinem Werk noch als einen Rest von Altertümlichkeit oder doch Befangenheit empfinden. Im Stil der Parthenongiebel, an den Tauschwestern, ist auch das überwunden. Zwar scheiden sich dort die großen Unterabteilungen nicht minder klar. Aber zwischen ihnen führen einzelne Elemente hinüber und herüber, Verbindungslinien sind da, Fältchen, die über die Grenzen ihres Systems hinausstürzen. Um die strenge Ordnung spielt der holde Zufall, der wie überall diese Ordnung doch eigentlich erst erträglich macht. Paionios hat in den etwas wildgewachsenen und gährenden Gewandstil der älteren Jonier die Abklärung gebracht, aber die Attiker erst haben ihn zur reifsten Blüte entwickelt.

Der größte Ruhm des Paionios aber ist seine Lösung des Flugproblems, die das ganze Altertum hindurch die herrschende geblieben ist. In der Inschrift am Sockel der Messenier-Nike sagt er aus, „daß er auch mit den Akroterien auf dem Tempel gesiegt hat“, καὶ τἀκρωτήρια ἐπὶ τὸν ναὸν ποιῶν ἐνίκα. Die Figuren, für die er den Wettbewerb gewonnen,

Abb. 60. Nike des Paionios (Tafel 123).

sind zweifellos auch Niken gewesen, die bevorzugte Schmuckform für die Dachecken des Tempels, und wenn der Künstler am Messeniersockel die günstige Gelegenheit benutzte, auch auf sie hinzuweisen, so war er sich doch wohl eines besonderen Könnens grade bei fliegenden Gestalten bewußt. Aus der archaischen Unzulänglichkeit des Archermos-Typus (Abb. 33) hatte sich die Darstellung des Fluges natürlich längst befreit, wie die Vasenbilder schrittweise verfolgen lassen. Aber wie viel gebundener und zahmer ist die Lösung, die Phidias in dem Nikefigürchen auf der Hand der Athena Parthenos (Abb. 57) gibt! Dort neigt sich die Gestalt ein wenig vornüber und das Gewand drückt sich leicht gegen den Körper, das ist alles. Bei Paionios haben wir das Gefühl eines sanften, aber unaufhaltsam sicheren Ab-

Abb. 61. Nike des Paionios. Herstellung in der Kgl. Skulpturensammlung zu Dresden (Bildhauer O. Rühm unter Leitung von G. Treu). Der Kopf nach einer römischen Kopie im Besitze von Frl. Hertz (Rom).

wärtsgleitens. Ruhig und majestätisch, wie ein großer Vogel schwebt die Gestalt dahin, gehalten und getragen von Flügeln, Mantel und Gewand. Die Beine sind in der Stellung eines leichten Schreitens, die Gliedmaßen sind bemerkenswerter Weise unchiastisch bewegt. Eine leichte Schrägstellung der Schultern, die sich in der Flügel- und Armstellung verstärkt, erinnert an das schräge Kreisen großer Raubvögel, doch geht die Bewegung in der Hauptsache grade auf den Beschauer zu. Man hat neuerdings behaupten wollen, daß Paionios diese Komposition aus der Malerei geschöpft habe. Das ist so falsch wie möglich. Die Malerei dieser Epoche war noch gar nicht fähig, eine Bewegung von so starker räumlicher Tiefe, ein so energisches Vorwärtsdrängen gegen den Beschauer darzustellen. Jeder Zug an der Nike ist von Anfang an plastisch gefühlt. Es ist eine ganz äusserliche Anwendung des Begriffes ‚malerisch', wenn man wegen der Lebhaftigkeit der Bewegung annehmen zu müssen glaubt, daß sie zuvor auf der Fläche hätte ausprobiert sein müssen. Wir werden zudem später sehen, wie sehr die Plastik im 5. Jahrhundert der Malerei voraus geeilt war und wie sie längst alle ihre Kunstmittel spielend beherrschte, während jene noch bis gegen den Schluß des Jahrhunderts mühsam um die Eroberung der ihrigen rang.

Abb. 58. (Sp. 253). **Tänzerinnen.** Terrakottagruppe. Höhe 0,26 m. Aus dem Grabe einer Frau bei Intepe in der Troas. Konstantinopel, Ottomanisches Museum.

Diese Gruppe, die gegen das Ende des 5. Jahrhunderts anzusetzen sein wird, zeigt die Fortbildung des jonischen Gewandstiles in seinem Heimatlande. Alle Herbheiten der Nereiden sind überwunden, rund und voll schmiegen sich die Faltenbogen um die zarten, schlanken Körper der Mädchen, aber die Freude am phantasievollen, dekorativen Schwung ist dieselbe geblieben, ja noch gesteigert. In den berühmten Reliefs von der Nikebalustrade in Athen (Abschnitt „Reliefs") haben wir das attische Gegenstück aus der gleichen Zeit.

Die Tanzbewegungen unserer Gruppe gehen von hinten nach vorne, ein leichtes, zierliches Schreiten mit Biegen der Hüften und Neigen des Kopfes. Sehr fein sind die beiden Figuren gegen einander unterschieden, die links schlanker, leichter bekleidet, mädchenhafter, mit gehaltener Bewegung und sinnend geneigtem Kopf, die andere voller und frauenhaft reif, mit ekstatisch zurückgeworfenem Kopf und breiterer Geste.

Tafel 124. Aphrodite. Römische Marmorkopie, gefunden angeblich in Fréjus in Südfrankreich. H. 1,65 m. Ergänzt Hals, linke Hand mit den Äpfeln, rechte Hand nebst dem Gewandzipfel. Paris, Louvre.

Dies ist die erste Darstellung der Aphrodite, in der ihr Wesen im Sinne der jüngeren Zeit zum Ausdruck kommt — nicht die strenge kosmische Urania, sondern die verführerische Göttin der Liebesfreude. Sie trägt ein dünnes Untergewand, in dem man eine Art Brauthemd hat erkennen wollen. Es gleitet von der linken Schulter herab und umrahmt wirkungsvoll die Brust. Mit der Rechten zieht sie das Mäntelchen nach vorn, das im Rücken und über dem linken Unterarm hängt. Die Pracht der mächtigen Glieder enthüllt sich und wird mehr gehoben, als daß sie durch das Gewand verborgen würde.

Bei soviel Reiz und Schönheit bedarf es genaueren Zusehens, um gewisse ältere Züge in dem Werke zu entdecken, durch die es bis vor die Mitte des 5. Jahrhunderts hinaufgewiesen wird. Der Kopf ist sichtlich noch vom Schönheitsideal des strengen Stils abhängig und findet seine nahen, nur wenig älteren Verwandten in der ‚Aspasia' und Hestia Giustiniani (Taf. 117, 118). In den kräftigen Schultern und dem breiten Brustkorb gegenüber der zwar vollen, aber keineswegs breit gebauten Hüfte, macht sich die Einwirkung des männlichen Körperideals bemerkbar, wovon wir bei der Betrachtung der nackten weiblichen Gestalt noch zu sprechen haben. In den Falten ist ein gewisser Parallelismus und vor allem wieder jene Abgrenzung der einzelnen Körperteile, wie wir sie bei der Paioniosnike beobachteten, nur daß die Härten hier stellenweise noch größer sind. Das rechte Bein wird durch die steil und scharf niedergehenden Mittelfalten fast abgeschnitten und das linke ist zwischen zwei scharfe Senkrechte wie eingespannt. Über die Flächen der Schenkel aber laufen Querfältchen, die sich teils nach unten, teils nach oben bauschen und ohne jeden Zusammenhang mit den Längsfalten sind. Das Bedürfnis, diese Körperteile durch die Faltenlinien rund modelliert erscheinen zu lassen, hat dem Künstler weit mehr als eine aus der Natur gezogene Anschauung die Hand geführt.

So erkennen wir die engste Verwandtschaft mit dem jonischen Stil, eine völlige Übereinstimmung im Bildungsprinzip des Gewandes. Nur ist das Temperament ein anderes, ein ruhigeres. Die Freude am dekorativen Schwung, das Prunken mit effektvoll geführten Linien fehlt gänzlich. Das Gewand stößt unten gradlinig auf den Boden und selbst über dem linken Fuß, wo ein Bauschen und Aufstülpen sich leicht ergeben hätte, ist alles angeschmiegt. Es ist, als ob eine

etwas üppig wuchernde Pflanzenart auf einem gemäßigten Boden schlichtere, aber vielleicht eben darum noch reizvollere Blüten zu treiben beginne.

Mit dieser stilistischen Bestimmung läßt sich eine ziemlich allgemein angenommene Vermutung sehr wohl vereinigen, ja stützen, daß nämlich dieser Aphroditetypus ein Werk des Phidiasschülers Alkamenes sei: die im späteren Altertum mehrfach erwähnte „Aphrodite in den Gärten", ἐν κήποις, d. h. in dem Gartenviertel Athens, das sich am Ilissosufer hinzog. Allerdings gibt es keine andere äußere Stütze dafür, als daß einerseits das Aphroditebild des Alkamenes neben der phidiasischen Aphrodite Urania in Elis das berühmteste seiner Zeit war, und daß andererseits die zahlreichen Kopien unserer Aphrodite in Marmor, sowie die Nachbildungen in Terrakotta ihre Berühmtheit beweisen. Alkamenes war neben Agorakritos der bedeutendste Schüler des Phidias. Er wird zwar meist als Athener betrachtet, aber spätantike Lexikographen nennen ihn Lemnier, was eine tatsächliche Grundlage haben muß, da diese Quellen nur ältere Schriftsteller ausschreiben. Wenn etwa Alkamenes in jungen Jahren, aber innerlich schon „ausgelernt", in die Schule des Phidias kam und vielleicht bald das athenische Bürgerrecht erhielt, so begreift es sich, wie seine Herkunft halb vergessen werden konnte. Andererseits würden die Eigentümlichkeiten der Aphroditestatue sich auf keine Weise besser erklären als so, daß ihr Künstler zwar die jonischen Grundanschauungen vom Gewandstil fertig mitbrachte, aber in der klärenden attischen Luft sich jene Mäßigung aneignete, die das hervorstechendste Kennzeichen des attischen Wesens ist. Ob nun die Verknüpfung mit dem Namen des Alkamenes das Richtige trifft oder nicht, so viel bleibt sicher, daß die Aphrodite von Fréjus eine Mittelstellung zwischen Attischem und Jonischem einnimmt. Sie ist das erste Verbindungsglied der bis hierher getrennten Kunstwelten.

Tafel 125. Mädchenstatue. Marmor. Lebensgroß. Gefunden 1862 auf dem Palatin. Rom, Museo Nazionale delle Terme.

Diese herrliche Statue, die man nach der Feinheit der Arbeit fast für ein Original halten könnte, ist, wie man sogleich sieht, der vorigen außerordentlich ähnlich, nur daß in der Haltung der beiden Körperseiten Rechts und Links vertauscht ist. Ferner hielt die gesenkte Hand kein Attribut, sondern zog das Obergewand am rechten Oberschenkel nach vorn, und auf die Schultern fielen Locken herab, von denen Spuren erhalten sind. Auch diese Gestalt ist öfters in der Kleinkunst kopiert worden. Bei aller Verwandtschaft aber welche Unterschiede! Sie ist schlanker, mädchenhafter; die Hüfte ladet stärker aus, der Oberkörper ist schmächtiger. Und wie verändert ist das Gewand. Da führen große wundervoll geschwungene Linien in einem Zuge von oben bis unten durch — man vergleiche im einzelnen nur etwa die auf der Höhe der bedeckten Brust ansetzenden Falten —, und all das kleine querlaufende Zeug ist fort. Wie viel großartiger und ruhiger wird dadurch der Gesamteindruck. Es ist wie die reife Vollendung der gleichen Idee, der in der Aphrodite noch manches Unentwickelte anhaftete.

Schwierig ist die Frage, wann und wie diese Umwandlung des älteren Typus sich vollzogen hat. In der Durchführung der Einzelheiten, besonders in der sehr starken effektvollen Eintiefung der Faltentäler, meinte man bei dem Mädchen vom Palatin Gewohnheiten der hellenistischen Kunst wiederzufinden und sah daher eine hellenistische Weiterbildung in ihr. Aber es ist doch alles zu ruhig, zu vornehm, zu gehalten für diese erregte jüngere Epoche, auch mag es fraglich erscheinen, ob eine spätere Zeit so vollkommen die Gedanken einer älteren zu Ende zu denken vermag. Ich glaube daher, daß die Statue im unmittelbaren Anschluß an das ältere Werk geschaffen sein muß, am ehesten doch wohl von demselben Meister, der in reifen Jahren, mit geläutertem Schönheitsgefühl einen Gedanken seiner Jugendzeit wieder aufgegriffen haben mag. Daß das für unsere Vorstellung von Alkamenes, wie sie zur vorigen Statue entwickelt wurde, vortrefflich passen würde, liegt auf der Hand. Das attische Schönheitsgefühl hätte ihn hier ganz durchdrungen. Doch mag alles dieses nur als Frage und Anregung, nicht als endgültige Antwort gelten.

Die Deutung der Gestalt ist wohl im Kreise der Aphrodite zu suchen, doch wird es wegen der mädchenhaften Formen kaum die Göttin selbst sein können. Wenn wir ihr den Namen Charis geben, so werden wir ihr Wesen jedenfalls richtig umschreiben. Denn es gibt unter allen Werken der jonischen und jonisierenden Kunst keines, das so erfüllt wäre von vollendeter Anmut.

Tafel 126. Athena Medici. Hellenistische Marmorkopie, wahrscheinlich nach einem Goldelfenbeinbilde. Höhe 2,45 m. Ehemals in Rom in Villa Medici. Paris, École des Beaux-arts. Aufnahme der Verlagsanstalt Bruckmann.

Die Statue ist in zwei weiteren Kopien in Sevilla (Casa dei Pilatos) vorhanden. Wiederholungen des Kopfes allein befinden sich in Rom, London und Wien. Von der Wiener Kopie sind auch die Füße, soweit sie aus dem Gewande heraustreten, erhalten. Sie sind an der Hinterseite nicht gebrochen, sondern flach abgearbeitet, woraus man erkennt, daß sie zu einer sogenannten akrolithen Statue gehört haben, bei der der Körper aus vergoldetem Holz, die Fleischteile aus Marmor bestanden. Dies war ein wohlfeiler Ersatz für die schwierige Goldelfenbeintechnik. Das Original wird also aus jenen kostbaren Stoffen bestanden haben und das Kultbild eines Tempels in Athen gewesen sein. Daß es in Athen stand, beweisen Nachbildungen auf attischen Münzen und Reliefs, mit deren Hilfe man das Ganze hat wiederherstellen können. Die Göttin trug einen großen Helm mit drei Büschen wie die Parthenos (Abb. 57), dazu an dem rechten Arm den Schild, in der Linken die Lanze.

Für unsere gewandgeschichtlichen Betrachtungen ist dies Werk von höchster Bedeutung. Wenn wir in der Alkamenes-Aphrodite das Werk eines Joniers erkannten, der sich attikisiert hat, so haben wir hier einen Attiker, der der jonischen Art Zugeständnisse macht. In fast äußerlicher Weise sind beide Gewandsysteme vereinigt. Der schwere, gegürtete Peplos hängt ganz in den strengen, nur etwas mannigfaltiger gewordenen Steilfalten der Parthenos und Lemnia, und mehr wie je ist der Bau des Körpers hinter dieser feierlichen und monumentalen Wand verborgen, sodaß man nicht einmal die Schwellung der Brüste mehr sieht. Im vollsten Gegensatz dazu aber, hart und unvermittelt, tritt das rechte Bein aus dem Peplos, umhüllt von einem jonischen Chiton und durchmodelliert mit allen den Kunstgriffen, die wir bei den xanthischen Nereiden zum ersten Male antrafen und die hier nur verfeinerter und natürlicher zur Wirkung kommen. Es ist, als fühlten wir an dieser Statue ganz unmittelbar die Kämpfe, die die beiden grundverschiedenen Anschauungsarten des Gewandproblems in der Seele der Künstler geführt haben, als um die Mitte des 5. Jahrhunderts in Attika sich die beiden Ströme berührten und mischten.

Wer der Künstler war, der das Urbild der Athena Medici geschaffen, ob wir einen der überlieferten Namen hier einsetzen dürfen — etwa den von Phidias' Lieblingsschüler Agorakritos — das kann nur in größerem Zusammenhang erörtert werden. Genug,

Abb. 62. Terrakottaausdruck einer Thonform des 5. Jahrhunderts v. Chr. Höhe 0,10 m. Bonn, Akademisches Kunstmuseum.

daß die Athena Medici uns den Ausgangspunkt liefert, von dem aus die höchsten und reifsten Lösungen des Gewandproblems, die dem 5. Jahrhundert gelungen sind, die Giebelfiguren des Parthenon, psychologisch und historisch verständlich werden.

Abb. 62. Aphrodite und Eros. Ein bescheidenes Denkmal mag ihre Betrachtung einleiten. Der moderne Ausguß einer jetzt verschollenen griechischen Tonform, deren man sich zur Herstellung von Reliefgefäßen bediente, zeigt eine Aphrodite mit verschleiertem Hinterhaupt, die sich an einen Pfeiler lehnt. Eros, knabenhaft, mit großen Flügeln schmiegt sich an sie an und faßt ihre Rechte, die auf seiner Schulter ruht. Die Blicke senken sich ineinander. Die Gruppe ist von derselben rührenden und doch starken Stimmung, wie das bekannte Orpheusrelief. Die Gestalt der Aphrodite geht auf ein statuarisches Vorbild des phidiasischen Kreises zurück, das in mehreren kleinen Nachbildungen erhalten ist.

Im Stil steht dieser Aphroditetypus den liegenden Frauen aus den Parthenongiebeln zu allernächst. Ein schwereres Gewand umhüllt die Beine, ein dünner Chiton, gegürtet, spielt um den Oberkörper. Die Plastik aller Formen hebt sich hervor, ohne daß sie sich aufdrängt, das Gewand aber hat ein reiches und besonderes Eigenleben. Beide Elemente sind harmonisch miteinander verschmolzen. Was uns bei der Bonner Thonform und der ganz ähnlichen Statuette oben Abb. 48 im Spiegel der Kleinkunst erscheint, das werden wir im Abschnitt

‚Gelagerte Gestalten' bei den „Tauschwestern" (Taf. 177) in seiner monumentalen Urform wiederfinden.

Tafel 127. Iris aus dem Westgiebel des Parthenon. Parischer Marmor. Höhe 1,26 m. London, British Museum. Hiezu vgl. auch Taf. 168. 177.

Im Westgiebel des Parthenon standen in der Mitte in erregten Stellungen Athena und Poseidon, um das attische Land streitend. Ihre Gespanne stehen wartend hinter ihnen, daneben eilen zwei Gestalten der Mitte zu, die Götterboten Hermes und Iris. Unser Torso ist die Iris. Große Flügel waren im Rücken angesetzt, die Rechte wird den Heroldsstab gehalten haben.

Hier haben wir nun endlich die vollkommene Läuterung der jonischen Gewandmanier zu ihrer klassischen Höhe. Die eilende Bewegung preßt den dünnen Stoff gegen die wunderbaren Glieder der Göttin, daß jede Schwellung und Wölbung sichtbar wird. Dieser Stoff selbst aber hat einen Reichtum von eigener innerer Form und Bewegung, der unerhört ist. Niemals ist die Natur selbst so reich und so klar, niemals von so wunderbarem Rhythmus, so fließender Fülle. Und dennoch ist nichts von den tausendfältigen Einzelheiten aufdringlich, sie ordnen sich willig der Gesamtheit unter. Es ist nicht leicht, das Wesen dieser Falten im einzelnen zu beschreiben. Sie sind teils scharfkantig, teils rundrückig; sie erheben sich plastisch und verfließen wieder, oft aber sind sie nur flach geschnitten oder graviert; bald liegen sie dicht wie gleichgeartete Geschwister nebeneinander, dann wieder kommen große glatte Flächen, die von ihnen umrahmt werden. Es ist als wenn der Künstler in jedem Augenblick seine Mittel wechselte, um den jeweils nächsten Zweck vollkommen zu erreichen. Nichts ist nach einem Schema gemacht, das sich wiederholte. Wenn der Blick von einer zur andern Stelle fortrückt, ist er jedesmal neugierig und aufs neue überrascht, wie es nun weiter geht. Es wäre ungeheuer schwer, diese Formen auswendig zu lernen und die Einzelheiten im Gedächtnis zu behalten, wie es etwa bei der Parthenos des Phidias und auch wieder bei der Kore des Erechtheions bei einiger Übung unschwer gelingt. Ein Gewandstück dieses Stils ohne mechanische Hilfe zu kopieren, würde eine außerordentliche Anstrengung erfordern und vielleicht nie vollkommen glücken. Jedenfalls hätte es kein antiker Kopist ganz gekonnt.

Man hat gesagt, daß die Falten dieses Stils „wie in atemloser Hast" geschaffen seien, und meinte weiter, für ihre Erklärung etwas Besonderes gefunden zu haben in dem Nachweis eines „laufenden Bohrers", mit dem lange Faltentäler besonders leicht herzustellen wären. Was den zweiten Punkt anbelangt, so haben mich Bildhauer versichert, daß gerade das lebhafte kleine Faltengeriesel ausschließlich mit dem Meißel gearbeitet ist. Auch ist es wahrlich bei dieser Höhe des Könnens vollkommen gleichgültig, welcher Instrumente sich die Hand bedient, denn die Intuition, das geniale innere Schauen ist es, das hier souverän der Materie seinen Willen aufprägt. Abhängigkeit vom Instrument, vom technischen Zwange oder Vorteil ist erkennbar und von Bedeutung in archaischen Zeiten und bei Manieristen ohne eigene künstlerische Anschauungskraft. Beim Parthenon ist das Handwerkliche so selbstverständlich und nebensächlich wie das Fundament eines Bauwerks, und man versündigt sich an seinen Künstlern, wenn man ihren Stil aus der „Freude am Bohren" ableitet.

Was aber den ersten Punkt der genannten Erklärungsweise, das „atemlose" Schaffen, betrifft, so wird dabei der Schöpfer mit der Wirkung verwechselt, die von seinem Gebilde ausströmt. Gewiß sind diese genialen Arbeiter mit einer unglaublichen geistigen Spannkraft bei ihrer Arbeit gewesen, da ist kein Augenblick der Ermüdung oder des nur routinemäßigen Weitermachens, sondern in jedem Meißelstrich ist ein Gedanke lebendig, eine gerade für diesen einen Zweck und für diese eine Sekunde frisch geformte räumliche Anschauung. Auch rasch und mit jenem glücklichen Fieber der Schöpferfreude werden sie gearbeitet haben. Aber „atemlose Hast" des Schaffens ist das nicht. Was man damit zu charakterisieren versuchte, kann nur von der Wirkung gelten. Tatsächlich wird man, je länger man die Formen dieser Falten zu durchdringen versucht, in immer größere Erregung, ja in atemlose Spannung geraten. Ein unerhörter Zwang des Miterlebens geht von ihnen aus, und weil sie so mannigfaltig erscheinen, so wechselnd, so immer neu kaum daß man den Blick weggewandt hatte, so wird die Betrachtung eigentlich niemals ersättigt. Das aber ist die höchste Probe auf das Kunstwerk, die nur von den ganz Großen bestanden wird: daß seine Wirkung niemals weder durch Übersättigung noch durch den Wechsel der Stimmung stumpf wird.

Das letzte Geheimnis der Parthenonfrauen ist, wie nun bei aller überquellenden Fülle und Unruhe der Einzelheiten doch der große ruhige Gesamteindruck zu Stande kommt. Eine verstandesmäßige Formel dafür wird sich kaum finden lassen oder in allge-

meinen Umschreibungen stecken bleiben, und keinenfalls würde sie zum unmittelbaren Verständnis dieser Phänomene etwas hinzutun. Vielleicht aber kann ein Vergleich uns etwas sagen. Diese Werke sind wie das griechische Drama. Auch dieses ist voll bedrängender Fülle, voll der stärksten inneren Spannungen, der furchtbarsten Erregungen. Aber als Ganzes ist es von der erhabensten Ruhe, von den großartigsten, einfachsten Umrissen. Und trotz seiner oft bis ans Gräßliche gehenden Einzelheiten fühlen wir: das ist Schönheit. So eint die Kunst das Auseinanderstrebende, das sich Bekämpfende, daß es uns erscheint als eine geschlossene höhere Notwendigkeit und Einheit.

Tafel 128. Mädchenstatuette. Marmor. Höhe 0,25 m, Athen, Akropolis.

Den Abglanz des Parthenonstils zu verfolgen bei den Meistern, die im Banne der Großen standen, ist eine höchst reizvolle Aufgabe, nicht nur weil man überall auf eine ungemeine Höhe des Durchschnittskönnens trifft, sondern weil da soviel liebenswürdige Bescheidung, soviel Takt inbezug auf das Erreichbare und Angemessene waltet. Die kleinen Weihgeschenke wollen nicht die Monumentalwerke kopieren, geschweige denn ihren Wirkungen nahekommen. Sie passen die großen Kunstmittel dem verminderten Maßstabe, dem beschränkteren Können an. Und während wir Werke wie die Parthenonfrauen in höchster Erregung bewundern, können wir diese kleinen lieben. Wie fein und lieblich ist das Figürchen unserer Tafel, wie zurückhaltend im Gewandeffekt, wie duftig und scheinbar flüchtig modelliert im Kopf. Das ist echt attische Grazie.

Tafel 129. Karyatide vom Erechtheion. Pentelischer Marmor. Höhe 2,31 m. London, British Museum.

Die menschliche Gestalt als architektonischen Träger zu benutzen ist ein alter Gedanke des Orients, dem aber erst die Griechen durch die Form, die sie ihm gaben, zur Unsterblichkeit verholfen haben. Seine klassische Lösung hat er gegen Ende des 5. Jahrhunderts gefunden in den Mädchengestalten, die am Erechtheion auf der athenischen Akropolis das Gebälk einer kleinen Vorhalle tragen. Wir nennen sie Karyatiden mit einem durch Vitruv überlieferten technischen Ausdruck, der ursprünglich etwas anderes, nämlich Tänzerinnen im Dienste der Artemis von Karyai bedeutete (vgl. Taf. 140). Die Athener nannten sie Korai, Mädchen schlechtweg. Wahrscheinlich trugen sie Kannen und Schalen oder Binden in den Händen, Geräte für den Opferdienst am Grabe. Denn unter der Süd-West-Ecke des Erechtheions, da wo man durch diese Vorhalle eintritt, lag das Grab des mythischen Königs Kekrops und die Mädchen sind die Verkörperung der immer gegenwärtigen, immer wachen Sorge für den Grabeskultus.

Wie beim kleinen Gerät (Sp. 179), so wird auch in den Ernst einer großen Architektur der menschliche Körper mit einer Freiheit und Leichtigkeit eingespannt, die in der Geschichte der Kunst nicht wieder ihresgleichen gehabt hat. Die Karyatiden des Erechtheions sind bis auf die neuesten Zeiten unzählige Male nachgeahmt, niemals übertroffen worden. Die Künstler der Hochrenaissance und des Barock versuchten wohl, von dem Grundgedanken loszukommen oder vielmehr ihn zu steigern, indem sie ihre gebälktragenden Gestalten mit strotzenden Muskeln, in aufgeregten Gebärden, mit vor Anstrengung verzerrten Gesichtern sich gegen die Last stemmen und drücken lassen. Aber die Überzeugung, daß sie die Last wirklich zu tragen vermögen – worauf es doch ankommt – wird uns dadurch nicht gestärkt, sondern eher gemindert. Die Mädchen des Erechtheions erfüllen ihre Pflicht ruhig, gemessen, sicher, aber ohne daß sie aufhörten, freie Geschöpfe zu sein. Brunn hat sehr feinsinnig bemerkt, daß man noch heute im Süden jeden Tag wandelnde Karyatiden sieht, die Mädchen, die den schweren Wasserkrug auf dem Haupte nach Hause tragen. Damit die bewegliche Masse nicht herausspritzt, halten sie den Kopf stets in gleicher Höhe, indem sie die Hüfte beim Gehen stärker herausbiegen als sonst. So stehen auch die Karyatiden da, Fuß und Knie der einen Seite leicht vorgeschoben, Oberkörper und Kopf gerade aufgerichtet, Freiheit und Notwendigkeit zu eins verschwistert.

Ihr Kleid ist der Peplos, dessen Tendenz zu senkrechten Falten aufs glücklichste die tektonischen Linien, die tragenden Senkrechten verstärkt. Aber wie ist das Wesen dieses Gewandes gegen früher verändert! Das ist nicht mehr die steife Wand, die alles verbirgt, sondern so dünn wie ein Chiton schmiegt er sich gegen die Glieder und selbst am Standbein fühlen wir in den Faltentiefen die Rundung der Formen hindurch. Die jonische Art hat vollkommen gesiegt auch über diesen altheiligen Typus. Aber die Lösung des Gewandproblems will uns hier nicht mehr so vollkommen und unwidersprechlich erscheinen, wie an den Parthenongiebeln. Manches erscheint zu stark kontrastiert, so der ganz glatte Oberschenkel gegenüber den Steilfalten. In anderem fühlen wir wieder zu

deutlich die Absicht heraus, mit den Gewandlinien die Körperform zu umschreiben — am linken Unterschenkel, an der Brust. Und wir lernen, daß es auf den bisherigen Wegen nur der höchsten persönlichen Genialität gelingen konnte, den vollen Ausgleich in dem Kampfe zwischen Gewand und Körperform zu finden. Leise kündigt sich in den Koren des Erechtheions das Schicksal an, dem dieser Gewandstil am Ende des fünften und in den ersten Jahrzehnten des vierten Jahrhunderts verfällt. Er wird zu einer Manier, die weiter und weiter von der Natur abrückt und die darum ihre Kunstmittel wohl übertreiben, aber nicht weiterentwickeln kann.

GEWANDSTIL DES 4. JAHRHUNDERTS v. Chr.

Abb. 63. Leda mit dem Schwan. Römische Marmorkopie. Art des Timotheos (1. Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr.). Ergänzt Hals und Kopf des Schwanes, kleinere Stücke an Armen und Gewand. Rom, Kapitolinisches Museum.

Wie in der Entwicklung der nackten Standfigur (Sp. 110), so bringen die ersten Jahrzehnte des 4. Jahrhunderts auch im Gewandproblem nicht gleich entscheidende Fortschritte, wenn sich auch manches Neue deutlich vorbereitet. In der Hauptsache jedoch zehrt man vom Erbe der früheren Zeit. Der ‚jonische'

Gewandstil verfällt einer Erstarrung, die ihn völlig von der Natur entfernt, ohne daß er dabei freilich seine glänzenden dekorativen Eigenschaften einbüßte. Von dem Bildhauer Timotheos, einem der vier, die um die Mitte des Jahrhunderts das Mausoleum von Halikarnaß ausschmücken, sind uns in Epidauros einige Werkstattfiguren vom Tempel des Asklepios erhalten. Mit ihrer Hilfe kann ein Typus der Leda dem Timotheos zugeschrieben werden (**Abb. 63**), an dem alle Pikanterien des Stils auf das Äußerste getrieben sind. Das völlige Ankleben des dünnen Stoffes und daneben der lebhafte Wechsel zwischen hellen Flecken und tiefen Schattenfurchen ist eine letzte Möglichkeit dieser Gewandauffassung, die nicht mehr zu überbieten war.

Auch die phidiasische Gewandlösung erstreckt ihre Wirkung bis weit in das 4. Jahrhundert hinein. Bei der Eirene des Kephisodot (Taf. 130) beruht die Grundanordnung des Gewandes vollständig auf der Parthenos und Lemnia. In der Durchführung jedoch werden wir bereits das Wehen des neuen Geistes verspüren.

Gegen die Mitte des 4. Jahrhunderts aber tritt der neue Gewandstil in der Monumentalskulptur als etwas völlig Fertiges in die Erscheinung. Es wäre jedoch auffallend und gegen alle Erfahrung, wenn er gewissermaßen über Nacht entstanden wäre. In der Tat können wir in der Kleinkunst deutlicher als in der Monumentalskulptur die Vorbereitung des Neuen beobachten und auch vereinzelte Marmorwerke möchte man hier einreihen. Nur fehlen für diese einstweilen gesicherte Anhaltspunkte zur Datierung und die Kleinkunst ist noch zu wenig durchforscht, um in Kürze darüber reden zu können. Genug daß die neue Schönheit in ihrer vollen Reife mit dem Namen eines der größten Meister dieser Epoche verknüpft ist: des Praxiteles.

Tafel 130. Eirene und Plutos von Kephisodot d. Ä. Römische Marmorkopie nach Bronzeoriginal. Pentelischer Marmor. Höhe 1,99 m. Ergänzt an der Göttin der rechte Arm, die Finger der linken Hand und die Vase; an dem Knäbchen beide Arme, der linke Fuß und die vordere Hälfte des rechten, der Hals. Der Kopf ist alt, aber nicht zugehörig. Eine im Piräus gefundene Wiederholung der Knabenfigur bringen wir in dem Abschnitt ‚Kinder' (Taf. 186). Früher in Villa Albani in Rom, dann von Napoleon nach Paris gebracht und dort 1816 für die Münchener Glyptothek erworben.

Die Friedensgöttin als Pflegerin des kleinen Gottes Reichtum. Das ist nicht eine frostige Allegorie, sondern Eirene war eine wirkliche Göttin so gut wie Nike oder Athena. Im Jahre 375 v. Chr. wurde ihr am Staatsmarkte zu Athen ein Altar errichtet. Die Statue des Kephisodot stand wahrscheinlich als Kultbild hinter diesem. Der kleine Gott hielt ursprünglich ein Füllhorn, von dem an der genannten Replik in Athen ein Stück erhalten ist. In der rechten Hand der Göttin muß man ein Szepter ergänzen. (Vgl. Textabbildung zu Taf. 186.) Die ganze Gruppe ist auf einigen athenischen Münzen wiedergegeben.

Eine wundervolle Wärme und Innigkeit strömt von diesem Werke aus. Wie das Haupt der göttlichen Pflegerin sich herabneigt, wie ihr das Knäbchen die Hand entgegenstreckt, wie die Blicke sich finden, das ist alles schlichte und liebliche Natur, stiller und einfacher, als wir es in der phidiasischen Gruppe von Eros und Aphrodite sahen (Abb. 62). Es ist das einzige Mal in der Antike, daß der Madonnengedanke einen Ausdruck gefunden hat, der sich mit der neueren Kunst messen könnte. Reiner und stärker als in irgend einem anderen Werke spricht sich hier die seelische Grundstimmung des 4. Jahrhunderts aus, das weiche Mitfühlen, die milde Menschlichkeit. Die Gottheit hat nicht nur die Unnahbarkeit verloren, sie selbst ist bis zum Letzten mit menschlichen Empfindungen erfüllt.

Aber in der körperlichen Erscheinung ist durchaus die breite Würde der älteren Zeit gewahrt. Der Bau der Göttin ist matronenhafter als an irgend einem Werke des 5. Jahrhunderts und die Gewandung hat ganz den feierlichen Ernst der phidiasischen Kultbilder. Sie scheint auf den ersten Blick mit ihnen in allen Hauptsachen übereinzustimmen, in der Anordnung von Bausch und Überschlag, in den Steilfalten am Standbein, in der graden Falte am rechten Knie. Man hat darum den Künstler des Altertümelns, des „Archaisierens", beschuldigt oder gar die Statue ins 5. Jahrhundert hinaufrücken wollen, beides, wie ich glaube, nur deshalb, weil man das neue Leben nicht erkannt hat, das sich hier zu regen beginnt. Vergleicht man ernsthaft die Eirene mit der Lemnia, so empfindet man, daß das alte Gewandprinzip hier schon überwunden ist. Da hängt der Stoff nicht mehr wie eine selbständige Wand vor dem Körper, sondern er steht überall in lebendiger Wechselbeziehung zu den Gliedern. Er schmiegt sich weich und natürlich um die Brüste, er folgt der linken Hüfte unauffällig bis zum Tailleneinschnitt, er umschmiegt ohne merkliche Aufdringlichkeit das Spielbein. Noch fühlt man nicht alle Zusammenhänge des Körperbaues durch. Aber

1 2 3 4 5 6

Abb. 64. Musenreliefs von Mantinea. Werkstatt des Praxiteles. Marmor. Höhe 0,98 m; Breite jeder Platte 1,36 m. Athen, Nationalmuseum.

in dem eigentlichen Problem, dem Verhältnis zwischen Körper und Gewand, ist Kephisodot auf der Suche nach dem Neuen, wenn er auch die Äußerlichkeiten des Aufbaus von Phidias übernommen oder beibehalten hat. Denn wir müssen uns jetzt fragen, ob es sich wirklich, wie ich es oben Sp. 110 im Anschluß an die allgemeine Meinung darstellte, um ein bewußtes Zurückgreifen auf das phidiasische Schema handelt, oder ob nicht dieser Gewandtypus in ununterbrochener Folge bis hierher weitergelebt und sich gewandelt hat, unabhängig neben jener anderen Richtung, der „Jonisierung" des Peplostypus wie in der Kore des Erechtheions. Das näher zu untersuchen ist nicht dieses Ortes. Genug daß wir erkennen, daß nicht nur der Geist des kephisodotischen Werkes das neue Jahrhundert verkündigt, sondern daß sich in ihm auch die größte Schöpfung dieser Epoche, der praxitelische Gewandstil, vorbereitet.

Abb. 64. Musenreliefs von Mantinea. Pentelischer Marmor. Höhe 0,98 m. Breite 1,36 m. Athen, Nationalmuseum.

Die Reliefs befanden sich nach allgemeiner Annahme an dem Sockel einer Kultgruppe von Apoll, Artemis und Leto, die Praxiteles in Mantinea errichtet hatte. An ihrer Basis sah Pausanias die Geschichte vom Marsyas, der sich vor den Musen mit Apoll in den musikalischen Wettstreit einläßt. Apoll und Marsyas sind auf einer dritten, hier nicht abgebildeten Platte dargestellt. Die vierte Platte mit den drei letzten Musen ist verloren.

Die Arbeit zeugt von einer ungemein leichten und sicheren Hand, die die Einzelheiten nicht eben fein ausarbeitet, sondern sie mit ziemlich kräftigen und einfachen Strichen gibt, was man ähnlich auch an anderen Basisreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts beobachtet. Der nebensächliche Schmuck soll sich unterordnen und nicht von der Hauptsache ablenken, andererseits aber erfordert die schwache Beleuchtung des Tempelinneren eine scharfe Heraushebung des Wichtigen. Wenn auch die Reliefs kaum von Praxiteles' eigener Hand sind, sondern Werkstattarbeit, so geben sie jedenfalls seinen Stil aufs getreueste wieder und bilden eine unschätzbare Grundlage für das Wiedererkennen seiner Werke. Man hat fast jede der Gestalten in der Großplastik aufgefunden und ferner die starke Wirkung festgestellt, die diese Typen auf die Terrakottakunst, besonders die tanagräische des 4. und 3. Jahrhunderts, geübt haben. Der Liebreiz, die schlichte Natürlichkeit dieser Mädchengestalten spricht für sich selbst. Ihren Stil analysieren wir bei den nächsten Tafeln.

Tafel 131. Athena praxitelischen Stils. Römische Bronzekopie. Lebensgroß. Neu der rechte Arm, der nicht vorgestreckt war, sondern eine Lanze aufstützen müßte; große Stücke am Unterkörper, diese sehr gut ergänzt nach Ausweis anderer Wiederholungen in Marmor. Die Augen waren eingesetzt. Florenz, Museo Archeologico.

Die Göttin ist hier wieder das jugendfrische Mädchen wie in der myronischen Marsyasgruppe. Aber wie viel freier und leichter steht sie da, mit einem gewissen kecken Selbstbewußtsein und in der vollendeten Sicherheit natürlicher Grazie. Und doch liegt trotz allen rein menschlichen Reizes in der stolzen Haltung des Kopfes göttliche Hoheit.

Die Gestalt stimmt in der Gewandanordnung fast

völlig überein mit der Muse 3 auf Abbildung 64. Der Chiton verhüllt mit dichten, aber nicht sehr regelmäßigen Falten die Unterschenkel. Das Himation ist um Oberschenkel und Hüften fest angezogen, sein Stoffüberschuß bildet unter der Brust einen faltenreichen Wulst und bedeckt auch die linke Schulter und den Arm. Also eine völlige Verhüllung. Und doch empfinden wir den bei aller Schlankheit kräftigen Körperbau überall durch die Hülle hindurch, denn diese selbst beschreibt ihn gewissermaßen: die linke Hüfte ist durch die eingestemmte Hand betont, die Rundung der rechten Hüfte tritt frei heraus; vom Ansatzpunkt dieser Hüfte gehen Bogenfalten zur linken, zum Schenkelansatz, zum linken Knie. Das Knie ist nochmals durch die absteigende Steilfalte des Untergewandes betont. So hat jede Falte, obwohl anscheinend ganz natürlich, ihren geheimen Zweck. Aber wir bemerken ihn nicht, oder doch erst bei genauerem Zusehen. Denn der Stoff spannt sich überall mit vollkommenster Natürlichkeit. Meisterhaft ist, wie der große Querbausch den Tailleneinschnitt zu Gefühl bringt, obwohl er ihn verbirgt. Denn weil durch die reichen, ineinandergeschlungenen Faltenzüge der Stoff hier dicht und massig wirkt, so fühlen wir unbewußt, darum aber umso stärker die Einziehung, die uns durch die einbiegende Linie an der rechten Hüfte suggeriert wird. Wie dann der linke Arm durch das Gewand zugleich verborgen und gezeigt wird, wie sich die Ägis über die sanftgeschwellten Brüste legt, das sind wieder andere Kunstmittel. Dieser Stil ist unerschöpflich in immer neuen Anpassungen an die Aufgabe. Das Wundervolle aber bleibt, daß die Kunstmittel nicht im geringsten als solche empfunden werden, sondern daß alles wie selbstverständlich aussieht. Hier stehen wir an dem Punkte der Entwicklung, wo das alte, heißumrungene Problem tatsächlich gelöst ist, restlos gelöst: Körper und Gewand, beide gleichberechtigt, sind eine Einheit geworden.

Abb. 65 (Sp. 281). **Frauenstatue von Aegion.** Pentel. Marmor. Höhe 1,69 m. Athen, Nationalmuseum.

Die Statue stand einst auf einem Grabe als Idealbild der Verstorbenen. Es ist eine griechische Arbeit, nicht genauer datierbar, aber wohl aus einem der letzten vorchristlichen Jahrhunderte. Sie gibt den praxitelischen Musentypus Abb. 64, No. 5 mit geringen Veränderungen wieder. Eine Wiederholung dieses Typus, jetzt in Dresden, war der erste Fund an der Stelle des alten Herculanum (vgl. zu Taf. 132). Die Motive im einzelnen zu besprechen ist kaum mehr nötig.

Lehrreich aber ist der Vergleich mit der Naturaufnahme **Abb. 66.** Bei den älteren Gewandstilen wird man kaum in die Versuchung kommen, sie im Modell nachzuahmen. Für den jonischen wäre es ebenso unmöglich, wie bei den Parthenonfrauen, und höchstens dem phidiasischen Gewandtypus könnte man vielleicht einigermaßen nahe kommen. Die Natürlichkeit des praxitelischen Stils aber scheint dazu zu verlocken. Denn das Bildchen 66 habe ich vor Jahren zufällig im Handel gefunden. Es scheint nach der ‚kleinen Herculanerin' gestellt zu sein, und zwar mit viel Geschick. Wie weit aber bleibt der Eindruck an Klarheit hinter dem Kunstwerk zurück! Die Natur gibt zu viel, zu Gleichwertiges. Der Künstler läßt fort, was nicht ‚spricht'. Er hebt einzelne Falten als Dominanten heraus, die anderen werden untergeordnet. Und so können wir diesen so oft besprochenen Vorgang des „Auswählens", die Grundlage aller künstlerischen Verarbeitung der Natur, hier einmal durch eine Gegenüberstellung ganz augenfällig machen.

Tafel 132. Frauenstatue aus Herculanum. Parischer Marmor. Höhe 2,12 m. Gefunden zusammen mit zwei lebensgroßen Mädchenstatuen bei Portici zwischen 1706 und 1713 bei Grabung eines Brunnens, durch den man die Stelle des i. J. 79 n. Chr. mit Pompeji zugleich verschütteten Herculanum auffand. Zuerst im Besitz des Prinzen Eugen von Savoyen, 1736 von König August III. von Sachsen für 6000 Taler erworben. Dresden, K. Skulpturensammlung.

Das ausgezeichnet erhaltene Werk stellt eine römische Dame dar, aber in jener völlig idealisierten Auffassung, die die erste Kaiserzeit mit Vorliebe von den Griechen übernahm. Es ist nichts weiter als die getreue Nachbildung eines Werkes des 4. Jahrhunderts, höchstens daß der Kopist von sich aus einzelne kleine Zwischenfalten in die Hauptflächen gebracht hat, wie das oft dem römischen Geschmacke zu liebe vorkommt, der an die stoffreiche Toga gewöhnt ist. Im Kopftypus hat man lysippische Züge zu finden geglaubt, und in der Tat sind Augen und Mund dem Apoxyomenos ziemlich verwandt. Da wir aber keine gesicherte Gewandstatue des Lysipp besitzen, so fehlen weitere Anhaltspunkte. Immerhin halte ich die Zuweisung für sehr glaublich, da das Werk zwar auf den Grundgedanken des praxitelischen Stiles aufgebaut ist, aber eine Größe und Hoheit des Ausdruckes erreicht, die den praxitelischen Typen nicht in dem Maße eignet. Es ist eine Steigerung der menschlichen Erscheinung, die doch innerhalb der rein

Abb. 65. Grabstatue von Aegion. Athen, Nationalmuseum.

Abb. 66. Mädchen in der Gewandung der „kleinen Herkulanerin."

menschlichen Sphäre bleibt. Keine Göttin, sondern eine hohe Frau. Das aber wäre ganz im Sinne Lysipps, den Menschen und Heroen mehr interessierten als Götter.

Von je hat die Schönheit und Vornehmheit dieser Gestalt entzückt. An sie anknüpfend hat Winckelmann sein berühmtes Wort von der edlen Einfalt und stillen Größe geprägt, als er in seiner Erstlingsschrift „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst", dem Barockgeschmack seiner Zeit den Krieg erklärte.*) Noch ehe Winckelmann Rom gesehen, empfand er, daß die drei herkulanischen Frauenbilder einen Gipfelpunkt der alten Kunst bedeuten. „Die Draperie der Vestalen" — für die er sie hielt — „ist in der höchsten Manier: die kleinen Brüche entstehen durch einen sanften Schwung aus den größten Parthien, und verlieren sich wieder in diesen mit einer edlen Freiheit und sanften Harmonie des Ganzen, ohne den schönen Contur des Nackenden zu verstecken. Wie wenig neuere Meister sind in diesem Teile der Kunst ohne Tadel!" Das ist, mit etwas anderen Worten, dieselbe Analyse des Stils, wie wir sie oben zu geben versuchten.

*) 1755. Winckelmanns Werke, Donauesch. Ausgabe I, S. 25 ff.

Tafel 133. Polyhymnia aus der Nachfolge des Praxiteles. Marmor. Lebensgroß. Ergänzt Nase, Unterlippe, Stücke am Kranz und am Mantel. Gefunden 1774 in einer antiken Villa bei Tivoli mit sechs anderen Musenstatuen. Rom, Vatikan, Saal der Musen.

Die wundervoll graziöse Gestalt gehört zu einer Gruppe von Musen, die man auf Praxiteles selbst hat zurückführen wollen, die aber zweifellos erst in seine Schule und in den Beginn der hellenistischen Zeit gehören. Sie zeigen die reine Fortbildung praxitelischer Gedanken und die sogenannte Polyhymnia ist wie eine nachgeborene Schwester der Mantinea-Muse Abb. 64 Nr. 5, und der kleinen Herculanerin (vgl. Abb. 65). Jedoch ist die Masse des Stoffes vermindert, und das feine Gewand schmiegt sich nun wieder so eng an die jugendlichen Glieder, wie bei den jonischen Mädchen des 5. Jahrhunderts (Tafel 121). Aber welcher Unterschied in der Wirkung! Bei der Muse haben wir nicht das leiseste Gefühl von Gewolltem, sondern wir empfinden: so m u ß es aussehen Das beruht eben auf jenem kunstvollen, überlegten Ausspannen der Falten zwischen den tektonischen Punkten des Körpers. Man prüfe wieder das feine Liniensystem, das von der linken Hüfte ausstrahlt, und beachte, wie auch die rechte Hüfte durch einen Faltenstern betont ist, der hier allerdings etwas absichtlich unter den linken Unterarm geschoben erscheint. Vom linken Unterarme hängen schwere ‚tote' Falten herab, deren Fülle den schlanken Bau der Glieder reizvoll kontrastiert.

Tafel 134. Statue einer Dichterin. Römische Marmorkopie. Höhe 1,44 m. Ergänzt der rechte Arm, die linke Hand mit dem Globus, der vordere Teil des linken Fußes, Stücke am Gewande. Gefunden 1874 in Villa Caserta in Rom, bei dem sog. Odeon des Mäcenas. Rom, Konservatorenpalast.

Diese reizende jugendliche Gestalt von jungfräulicher Schlankheit ist keine Muse, wie der Ergänzer annahm, sondern wird durch die reichverschnürten Sandalen und das Häubchen als Sterbliche bezeichnet. Den Mantel trägt sie als einziges Kleidungsstück umgeschlagen, eine Art „Idealtracht des täglichen Lebens", die ähnlich z. B. bei der bekannten Sophokles-Statue im Lateran wiederkehrt. Eine Stütze, sowie Ansatzspuren über der linken Hüfte machen es wahrscheinlich, daß sie in der Linken eine Lyra trug und in der Rechten dann wohl das Plektron. Der Schrein für Buchrollen neben dem Fuße bezeichnet sie als Dichterin. So sehr die Züge des Gesichtes idealisiert sind, so ist doch in Körper- und Kopfhaltung etwas Frisch-natürliches und Individuelles. Die Gestalt ist der vorigen Muse aufs engste verwandt, sie muß in der zweiten Hälfte des vierten oder im Anfange des dritten Jahrhunderts entstanden sein, sicher im Kreise der Praxiteles-Schule. Neben anderen Statuen von Dichterinnen sind aus dieser Zeit von Kephisodot d. J., dem Sohne des Praxiteles, die Bilder der Myro von Byzanz und der Anyte von Tegea überliefert. Es wäre gut möglich, daß wir eine der beiden vor uns haben. Das Werkchen zeigt den praxitelischen Charme mit jener kleinen Steigerung ins Pikante, die uns an den Venusgestalten der nachpraxitelischen Zeit wieder begegnen wird.

HELLENISTISCH.

Tafel 135. Göttin, vielleicht Kore (Persephone). Marmor. Überlebensgroß. Ergänzt der rechte Fuß, beide Arme, die Nasenspitze. Rom, Kapitolinisches Museum, im Zimmer des Sterbenden Galliers.

Der Zug ins Monumentale, der mit der lysippischen Herkulanerin in die praxitelischen Grundideen kam, steigert sich in der hellenistischen Zeit, die wie in allem so auch hier nach stärkeren und stärksten Wirkungen sucht. Auf den ersten Blick erscheint diese Gestalt voller verhüllt als die praxitelischen. In schweren Massen hängt das Gewand um den Unterkörper. Dennoch sind auch hier die tektonischen Punkte aufs entschiedenste betont: gegen die linke Hüfte hin laufen die Linien energisch zusammen; wenn die rechte Rumpfhälfte ganz verdeckt ist, so tritt dafür das Spielbein wieder hervor und läßt seinen Ansatzpunkt erraten, und das rechte Knie bekommt durch zwei scharfe Falten von links und rechts seine Betonung. Oben und unten ist dann die Körperform durch das Anliegen des Chitons völlig sichtbar.

So ist die Einheit der Erscheinung von Körper und Gewand gewahrt wie bei Praxiteles. Aber etwas völlig Neues ist hinzugekommen, der Kontrast. Der dicke massige Stoff um die Körpermitte einerseits, die dünnen schmiegsamen Falten des Untergewandes andererseits sind nicht nur ihrem Wesen und ihrer Struktur nach weit stärker voneinander verschieden als bei der Athena Taf. 131 und der Herculanerin Taf. 132, sondern auch in den künstlerischen Werten sind es vollkommene Gegensätze: das Obergewand hat große Flächen und Wölbungen, die nur schwach durch schmale Faltenrippen gegliedert und zur Belebung mit flachen Furchen durchzogen sind, wie sie durch das Zusammenlegen sich dauernd dem Stoffe eindrücken. Das Untergewand hingegen ist wie zerschnitten von tiefen schwarzen Faltentälern, durch die der rascheste Wechsel von Hell und Dunkel entsteht. Neben die ruhigen Flächen der Mitte tritt so

das unruhige Wechselspiel der Lichtwerte oben und unten. Das eben ist der charakteristische Geschmack der hellenistischen Zeit, eine aufgeregte Grundstimmung, die ganz dem modernen Barock entspricht.

Trotzdem aber bleibt die Gesamterscheinung von vollkommenster Ruhe und Monumentalität. Niemals hat die Antike in der bekleideten Standfigur jene Erregtheit der Umrisse, jene zappelnden Gesten und verschrobenen Stellungen gewagt wie der Barock. Solche Gestalten wären unvereinbar mit den einfachen Linien der griechischen Architektur gewesen. Denn wir dürfen nie vergessen, daß die antike Statue stets in irgend einem Zusammenhang mit einem Bauwerk gedacht ist, ob sie nun unmittelbar für eine Säulenhalle, eine Nische, ein Tempelinneres bestimmt war oder ob sie nur von weitem in einem heiligen Bezirk, einem Park, auf einem öffentlichen Platz mit den Bauwerken zusammenklingen sollte. Daher drängt die hellenistische Zeit alle Erregtheit, die sie ausdrücken will, innerhalb des geschlossenen Konturs zusammen, den zu verlassen ihr wohl auch die jahrhundertelange Tradition schwer oder unmöglich machte.

Die Ansetzung unserer Statue in hellenistische Zeit wird durch die Funde ganz stilgleicher Frauenfiguren in Pergamon gesichert, die in die Glanzzeit des Attalos und Eumenes, also in das Ende des dritten und den Anfang des zweiten Jahrhunderts v. Chr., fallen. Vielleicht ist sie sogar eine Originalarbeit jener Epoche. Unzweifelhaft ist eine Göttin dargestellt. Da der Kopf trotz der reifen und vollen Formen des Körpers etwas Jugendliches und Zartes hat, so haben wir wahrscheinlich Persephone vor uns, die immer mädchenhaft bleibende Gattin des Unterweltsgottes Hades, die man als Tochter der Demeter auch schlechtweg Kore, das Mädchen, zu nennen liebte.

Abb. 67. Sog. Pudicitia. Idealporträt einer Römerin (Kopf neu), nach hellenistischem Vorbild. Rom, Vatikan.

Hier bietet sich noch eine überraschende Verknüpfung mit den Anfängen. Wie wir sahen, ging die archaische Zeit von zwei ganz verschiedenen Grundanschauungen aus, indem sie den Körper entweder als ganz flaches oder als zylindrisches Gebilde auffaßte (Abb. 50. 51, Sp. 229). Trotz aller unendlichen Fortschritte bestehen diese Gegensätze noch jetzt. Der Körper der kapitolinischen Göttin läßt sich völlig in einen Zylinder einbeschreiben — natürlich abgesehen von den Armen — und über dem Boden biegt sich das Gewand noch genau so nach außen wie an der Hera des Cheramyes. In den praxitelischen Typen dagegen, besonders deutlich an der Athena Taf. 131, ist alles eine einzige Fläche und Vorderansicht. „Ältestes bewahrt mit Treue, freudig aufgefaßtes Neue". Auf vielen Wegen nebeneinander hat die griechische Kunst die Vollendung gesucht, aber einen jeden ist sie konsequent bis zum Ende gegangen.

Abb. 67. Sog. Pudicitia. Marmor. Höhe 2,08 m. Ergänzt Kopf, rechte Hand, Teile am Gewand und an den Zehen. Rom, Braccio nuovo des Vatikan.

Auch dieser Gewandtypus ist wie der der Herkulanerin außerordentlich beliebt für Frauenporträts gewesen, auch das vatikanische Exemplar stellte sicher eine vornehme Römerin dar. Die moderne Benennung Pudicitia ist natürlich willkürlich, umschreibt aber nicht übel die Stimmung der Statue, die ganz aus Reserviertheit und Distanzgefühl besteht. Die Motive zeigen alle hellenistischen Kunstmittel aufs Äußerste getrieben. Der Kontur ist völlig geschlossen, man könnte das Ganze in einen Kegel einbeschreiben. Im Innern dagegen das lebhafteste Linienspiel, das sich vom Kopf aus strahlenförmig nach unten verbreitert und einen raschen Wechsel zwischen Hell und Dunkel aufweist. In aparter Weise

steht dieses Faltensystem im Dienst eines eigentümlichen hellenistischen Körperideals das in Terrakotten und auf pompejanischen Wandgemälden häufig begegnet: größte Schmächtigkeit des Oberkörpers bei starker Ausladung der Hüften. Das hat der Künstler so weit getrieben, daß darüber die rechte Schulter und Brust fast ganz zu fehlen scheinen, gewiß kein „Verhauen", wie man gemeint hat, sondern die hartnäckige Durchführung des Grundgedankens, die Gestalt nach oben so weit wie möglich zuzuspitzen. In wunderbarer Weise wird das verstärkt durch den langen dreieckigen Gewandzipfel vor der Körpermitte, durch den der Blick nach oben hin gewissermaßen zusammengezogen wird. Wir empfinden hier wieder stärker die künstlerische Konstruktion. Auf der Höhe jener vollkommenen Natürlichkeit der praxitelischen Frauenbilder hat sich die Kunst nicht lange halten können. Schon bei der breiten Pracht der kapitolinischen Göttin fühlt man viel Absicht heraus, bei der Pudicitia müssen wir fast schon von einem artistischen Kunststück sprechen. Die praxitelischen Frauen dürften sich bewegen, ohne daß wir für die Grazie ihrer Erscheinung besorgt werden möchten. Bei der Pudicitia würde die geringste Verschiebung ihrer Haltung das ganze schöne System umwerfen. So erscheint uns die Pudicitia als der Endpunkt einer Entwicklung, die zwar von der praxitelischen Art ihren Anstoß erhielt, aber durch Steigerung der Effekte, malerische Häufung der Stoffmassen und pathetische Stimmung sich weit von ihrem Ausgangspunkte entfernt hat. Da der Typus in Kleinasien auf Grabsteinen des 2. Jahrhunderts v. Chr. häufig als Bild der Verstorbenen benutzt ist, so wird er in jener Zeit und Gegend entstanden sein.

Tafel 136. Abb. 68. Das Mädchen von Antium. Parischer Marmor. Die rechte Schulter und der Kopf sind besonders gearbeitet, der Marmor ist von etwas feinerer Sorte als am Körper. Höhe 1,70 m. Gefunden in Antium in einer römischen Villa aus der ersten Kaiserzeit. Die Statue stand auf einer auf-

Abb 68. Das Mädchen von Antium (Tafel 136).

gemauerten Basis in einer Nische, die oben in Muschelform endigte. Im Dezember 1878 schwemmte das Meer in einer stürmischen Nacht den Schutt fort, der vor der Nische lag. Die Statue war lange in Anzio in der Villa Sarsina des Fürsten Chigi aufgestellt. Von dort erwarb sie i. J. 1909 der italienische Staat für 450000 Lire, wohl den höchsten Preis, der bisher für eine einzelne antike Statue bezahlt worden ist. Rom, Thermenmuseum.

Das Werk ist eines der persönlichsten, das uns aus der Antike erhalten ist. Es läßt sich weder im Gegenstand noch im Stil ohne weiteres in eine bestimmte Typenfolge einreihen, und so nimmt es nicht wunder, daß die Anschauungen darüber noch weit auseinandergehen. Dennoch können wir im gewandgeschichtlichen Zusammenhange die Entwicklungslinie ziemlich sicher bestimmen, auf der es liegt, sofern wir nur den Blick auf die grundlegenden Dinge gerichtet halten. Daß die naturnahe Auffassung des Gewandproblems, wie sie mit Praxiteles auftritt, die unumgängliche Voraussetzung bildet, ist natürlich klar, ebenso sicher aber, daß wir keine Spur von dem besonderen graziösen Stil dieses Meisters und seiner Fortsetzer finden. Vielmehr stellt sich die Statue durchaus zu denjenigen eben besprochenen hellenistischen Werken, die in Häufung der Stoffmassen und in effektvoller Licht- und Schattenwirkung die Steigerung suchen. Auch dadurch steht es ihnen ganz nahe, daß es völlig auf das Rund komponiert ist (vgl. Abb. 68), so sehr, daß man die allein richtige Hauptansicht (Taf. 136) keineswegs gleich herausgefunden hat. Neu und überraschend aber ist der Rhythmus der Gewandung, der nicht das geringste von den gewohnten Schönheitslinien enthält, sondern vielmehr lauter unruhige, ja sich widerstreitende Elemente. Wie wirkt der untere Umriß auf der linken Körperseite zerfetzt, wie willkürlich ist das Licht- und Schattenspiel in den hängenden Falten um das Standbein*), wie sonderbar schneiden sich über der Mitte des Gürtels die Linien in spitzen Winkeln. An dem kleinen Obergewand, das shawlartig um rechte Hüfte, Rücken und linke Schulter geschlungen ist, sind die Formen teils von merkwürdigem Parallelismus, teils wulstig und wirr zusammengedreht. Kurzum, das ganze Gewand besteht eigentlich aus lauter Dissonanzen. Man muß es „häßlich“ nennen, wenn man den gewöhnlichen Schönheitskanon vor Augen hat. Es ist fast, als fehlte hier die klärende und läuternde Arbeit des künstlerischen Intellekts, die sonst das Zufällige, Unklare, Nebensächliche ausscheidet. Aber so zu urteilen wäre natürlich vollkommen falsch. Denn das alles ist Absicht eines hochbedeutenden Künstlers, sei es, daß er eben die Natur auf diese Weise zu sehen sich gezwungen fühlte, was bei einem Griechen nicht gerade wahrscheinlich ist, sei es daß er diese Formen wählte zur besonderen Charakterisierung der dargestellten Person. Mit dieser haben wir uns daher zu beschäftigen, ehe wir einen kunstgeschichtlichen Schluß ziehen.

Ein hochgewachsener Körper mit langen, kräftigen Beinen und starken, derbknochigen Füßen. Arme mit tüchtiger Muskulatur; eine feste, energisch modellierte Schulter. Es ist bis zu einem gewissen Grade begreiflich, daß aus der Betrachtung dieser Formen die Meinung entstehen und geistreich verfochten werden konnte, daß wir es überhaupt mit einem männlichen Wesen zu tun hätten, das aus bestimmten Gründen Frauengewandung trägt. Die Brust ist so schwach entwickelt, daß sie keine Entscheidung gibt. Zu der sonstigen gesunden Natur dieses Mädchenkörpers schiene sie nicht gut zu stimmen, während andererseits in der Antike häufig die männlichen Brustmuskeln sich auffallend stark unter dem Gewande wölben, so daß z. B. die große Apollonstatue der Münchener Glyptothek lange unter dem Namen der „Barberinischen Muse“ ging. Auch am Kopf mit seiner ganz besonderen Haartracht kommen die Zweifel nicht zur Ruhe. Der runde, volle Hals jedoch mit den weichen Einschnürungen auf der linken Seite (Abb. 68) spricht wieder für Weiblichkeit. Während so über der Betrachtung der Einzelheiten das Urteil selbst bei Künstlern hin und her schwanken konnte, hat man, wie ich glaube, zu sehr den Blick für die Gesamterscheinung verloren, die denn doch eine entscheidende Sprache spricht. Es ist völlig unmöglich, einen männlichen Körper mit so breitem Becken und so massig entwickelten Hüften zu denken, wie diese Statue hat (vgl. besonders Abb. 68). Wir haben also sicher eine Frau vor uns, nicht allzu jung wie ich glaube, kräftig in der ursprünglichen Anlage, eine Art Virago, bei der das spezifisch Weibliche, die Brust, nicht stark entwickelt ist, ein Zug übrigens, der auch sonst bisweilen bei Mädchen der hellenistischen Zeit sich findet und also bis zu einem gewissen Grade dem Zeitgeschmack entspringt. Hier jedoch wird ihm eine besondere Bedeutung zuzumessen sein.

*) Bei der jetzigen Aufstellung im Thermenmuseum ist leider dies ganze reiche Leben fast ausgelöscht, da eine gekünstelte doppelte Beleuchtung die Gegensätze aufhebt.

Auf dem linken Arm trägt das Mädchen eine flache Schüssel, wie sie beim Opfer zum Herbeibringen kleiner Gegenstände benutzt wird. Auf dem erhaltenen Teile befinden sich ein Lorbeer- oder Ölbaumzweig, dann eine Rolle – entweder Schriftrolle oder heilige Binde , endlich zwei kleine Löwenfüßchen von einem Gerät, das ein Kästchen für Weihrauch gewesen sein kann oder ein kleines Kohlenbecken, eine Schüssel oder dergleichen. So viel jedenfalls ist sicher, daß das Mädchen in einer religiösen Handlung begriffen ist, indem sie diese Geräte herbeibringt und mit der rechten Hand etwas hinzutut oder daran ordnet. Die Haltung ist dabei lässig und wie selbstvergessen. Der linke Ellenbogen stützt sich zur Erleichterung auf die Hüfte und das rechte Bein wird lässig nachgeschleift. Die Schwierigkeiten beginnen bei der näheren Bestimmung des Vorgangs und der Persönlichkeit. Es ist die Vermutung aufgestellt worden und ich habe sie selbst früher vertreten, daß der eigentümliche Umriß der Statue nach rechts eine Ergänzung fordere, entweder eine zweite Gestalt, wie einen Priester, oder etwa einen Altar. Äußere Gegengründe ständen nicht im Wege, da die Standplatte zum Einlassen bestimmt ist und also rechts eine zweite Statue auf derselben Basis gestanden haben könnte. Aber je mehr man sich in das Werk hineinsieht, desto mehr wird man überzeugt, daß bei dem übrigen eigentümlichen Wesen der Dargestellten auch der herbe, gewissermaßen unvollendete Umriß ein Mittel mehr zur Charakterisierung bedeutet. Auch wäre es nicht eben wahrscheinlich, daß der feine römische Kenner nur einen Teil der Gruppe nach Antium gebracht hätte.

Man würde sich nun gewiß mit der Deutung auf eine gewöhnliche Opferdienerin zufrieden geben, dergleichen häufig auf Wandgemälden dargestellt sind, wenn nicht durch die ganze Stimmung der Statue der Eindruck des Ungewöhnlichen erweckt würde. Eine einfache Dienerin, ein kräftiges Landmädchen, das Tempeldienst tut, würde kaum mit so vernachlässigter Tracht und Frisur, in so versonnener Haltung seine Pflicht erfüllen dürfen. Sie tut es gewissermaßen nur mechanisch. Innerlich dagegen ist sie wie von starken Gedanken bewegt, nicht nur in diesem Augenblick, sondern wir dürfen annehmen ihr ganzes Leben hindurch. So kommt es, daß sie nichts hält auf schönes Raffen des Gewandes. Achtlos hat sie den Chiton an der linken Hüfte unter den Gürtel geschoben, damit er den Schritt nicht hindert; das Obergewand ist zusammengedreht und fest umgelegt, nur damit es aus dem Wege ist und keine Aufmerksamkeit beansprucht. Das Haar, in schmucklosester Weise nach vorne gestrichen, ist über der Stirn nachlässig in eine Schleife geschlungen, lauter Züge vollkommener Selbstvergessenheit. Dem antiken Beschauer werden zur Vollendung der Charakteristik die Gegenstände auf der Schüssel stärker gesprochen haben als sie uns sprechen würden, selbst wenn sie alle erhalten wären. Und er wird wohl sogleich in dieser mächtigen Gestalt eine jener Jungfrauen erkannt haben, die in Mythos und Geschichte eine so große Rolle spielen: eine Seherin. Dies scheint mir der Kreis, in dem die Deutung zu suchen ist. Ob es dann eine Sibylle war oder eine Pythia oder Kassandra, das ist einstweilen von geringerer Bedeutung. Jedenfalls passen zu diesen stark geistigen Frauen am ehesten die männlichen Züge in der körperlichen Erscheinung, die so ganz allem aphrodisischen Wesen entgegengesetzt ist. Man erinnere sich, daß ein Hauptzug im Charakter der Kassandra der ist, daß sie die Liebe, sogar eines Gottes, verschmäht.

Gegen diese Erklärung könnte man einwenden, daß wir im Kopfe mehr Leidenschaft, mehr überlegene Intelligenz erwarten müßten. Ich erkenne den Einwurf an und möchte betonen, daß das letzte Wort über die geheimnisvolle Statue noch nicht gesprochen ist. Aber entgegenhalten möchte ich, daß die hellenistische Zeit in höherer geistiger Charakterisierung nichts erheblich Neues geleistet hat, sondern meist bloß die überlieferten Typen zu steigern versteht und sie dabei nur zu oft veräußerlicht. So kann es sehr wohl gekommen sein, daß ein Künstler bei einem eigenartigen neuen Thema zwar alle virtuosen äußeren Mittel findet, um den Gedanken zu gestalten, daß aber beim geistigen Ausdruck des Kopfes seine Kraft versagt.

Der Künstler ist zweifellos in der Nachfolge des Lysipp zu suchen, worauf bei der Besprechung des Kopfes („Weibliche Köpfe“) zurückzukommen ist. Furtwängler hat an die überlieferte Statue des Lysippschülers Phanis erinnert, die man kurzweg die „Opfernde“ nannte, ἐπιθύουσα, die aber sehr wohl eine Gestalt des Mythus gewesen sein kann. Beweisen läßt sich die Vermutung nicht. Aber daß in dem Mädchen von Antium die leidenschaftliche Naturbeobachtung weiterlebt, die Lysipp eigen war, das zeigt jede Falte ihres Gewandes. Nur daß dem Schüler die vornehme Ruhe des Meisters fehlt und er so zu einer Leistung gelangt, die, wir wiederholen unsere Eingangsworte, in ihrem herben Realismus

einen persönlicheren Charakter hat als irgend etwas sonst in der Antike.

Tafel 137. Polyhymnia des Philiskos von Rhodos. Höhe 1,50 m. Ergänzt Kopf, Hals, rechte Hand mit einem Teil des Unterarms, linke Hand, linker Fuß, Stücke am Gewand. Der Kopf ist falsch ergänzt: er muß gradeaus blicken nach Ausweis einer fragmentiert erhaltenen verkleinerten Wiederholung. Es gibt eine ganze Anzahl von Kopien, doch sind die übrigen noch schlechter erhalten als die Berliner. Gefunden bei Frascati in einer römischen Villa, angeblich des Marius. Berlin, K. Museen.

In Rom stand bei der Porticus der Octavia eine berühmte Musengruppe des Künstlers Philiskos von Rhodos, der gegen Ende des dritten oder im Anfang des zweiten Jahrhunderts v. Chr. lebte. Es ist wahrscheinlich, daß mehrere Gestalten der Gruppe auf dem bekannten Relief des Archelaos von Priene mit der Vergötterung Homers kopiert worden sind, unter denen sich auch der Typus dieses angelehnten Mädchens befindet. Die Komposition der Statue in ein rechtwinkliges Dreieck ist sehr eigentümlich und erinnert an die des Mädchens von Antium. Bei der Polyhymnia ist aller tektonische Ausdruck in die schöne Rückenlinie gelegt, von der aus alle Faltenzüge schräg aufwärts führen. Zu den zarten organischen Formen, die wir durch die Hülle hindurchfühlen, steht die neutrale Masse der Steilfalten in der Mitte der Komposition in demselben Gegensatz wie bei der praxitelischen Polyhymnia Tafel 133.

Auf überraschende Weise aber ist jetzt das Eigenleben des Gewandes bereichert. Denn durch das schleierartige Obergewand hindurch zeichnen sich nicht nur Arm und Schulter ab, sondern deutlich auch die Längsfalten des derberen Untergewandes, sodaß ein entzückendes Spiel dreifach sich mischender Elemente entsteht. Etwas völlig Neues ist dies jedoch nicht. Allerdings war es auf einer sehr frühen Stufe der Entwicklung, daß schon einmal Ähnliches versucht wurde, nämlich bei den jonischen Koren des sechsten Jahrhunderts v. Chr. Dort pflegt auf der rechten Schulter, wo das Himation aufliegt, der Ärmel des Chitons mit seinen Knöpfchen und den Strahlenfältchen, die davon ausgehn, sich durch das Obergewand hindurch vollständig abzuzeichnen oder vielmehr sich selbst an die Stelle des Himationstoffes zu setzen (leider auf Taf. 113 nicht erkennbar). Ein wirkliches Durchscheinen vermag freilich der Künstler hier noch nicht auszudrücken. Ob dieser Einfall seit der archaischen Zeit weiter gelebt hat in uns unbekannten Zwischengliedern, ob er in der hellenistischen Zeit neu entstanden ist, vermögen wir einstweilen nicht zu entscheiden. Jedenfalls war derartiges erst überzeugend durchführbar, nachdem überhaupt die volle Natürlichkeit des Gewandstiles gefunden war. Dann aber mußte es eigentlich mit Notwendigkeit kommen, wenn wir uns erinnern, mit welcher Schärfe bereits Praxiteles an der Chlamys seines olympischen Hermes das Eigenleben des Stoffes studiert hat. Philiskos erscheint uns also als der eigentliche Fortsetzer des Praxiteles und dabei ein Bewahrer seiner Grazie, Feinheit und Naturliebe. Die rhodischen Musen dürfen sich denen von Mantinea als jüngere, zartere und etwas raffiniertere Schwestern würdig anreihen. Sie bedeuten in der Entwicklungsgeschichte den Endpunkt einer zweiten Reihe, die sich bewußt fern hält von der breiteren und malerischeren Wirkung der pergamenischen Kunst (Taf. 135 und Abb. 67).

Eine dritte, von ganz anderen Voraussetzungen ausgehende Strömung des hellenistischen Gewandstiles werden wir im folgenden zu betrachten haben.

Tafel 138. Tänzerin. Parischer Marmor. Höhe 1,25 m. Ergänzt der linke Fuß. 1874 aus Rom erworben. Berlin, K. Museen.

Eine Tänzerin in rascher, leidenschaftlicher Bewegung, hoch auf den Zehen schreitend, die Hüfte herausgedrängt, den Oberkörper herumgeworfen. Die Arme standen vom Körper ab, der linke Unterarm war gegen den Kopf zurückgebogen, wie der Ansatz einer Verbindungsstütze beweist. Man hat die Hände mit Doppelflöten ergänzen wollen, doch scheint dafür die Bewegung viel zu gewaltsam. Man vergleiche, wie vorsichtig sich der Borghesische Satyr Tafel 79 bei seinem Flötentanz dreht. Weit glaublicher sind Krotalen, die kastagnettenartigen Klappern, deren der Kopist ein Paar an dem Stamme aufgehängt hat. Ihr harter, scharfer Ton stachelt und begleitet die ruckweisen Wirbelbewegungen des Körpers.

Über die starke Wirkung des Werkes braucht kein Wort verloren zu werden. Die Arbeit ist so vortrefflich, daß man an ein originales Werk glauben würde, wenn nicht die störende Stütze wäre. Man setzt die Statue meist in den Anfang der hellenistischen Zeit, doch könnte sie sehr wohl bis gegen die Mitte des vierten Jahrhunderts hinaufgehören. Über ihren Stil sprechen wir im Zusammenhang mit der folgenden Tafel auf Sp. 295.

Tafel 139. Abbildung 69. Nike von Samothrake. Parischer Marmor. Höhe des Erhaltenen gegen 2 m. Gefunden 1858 im Heiligtum der großen Götter auf Samothrake. Paris, Louvre.

Die Statue ist ein grandioses Weihgeschenk, den „Großen Göttern" von Samothrake als den Beschützern der Seefahrt dargebracht wahrscheinlich von Demetrios Poliorketes bald nach 306 v. Chr. für seinen Seesieg bei Kypros über Ptolemaios. Auf Münzen des Demetrios erscheint ein getreues Abbild der Statue mitsamt ihrer eigenartigen Basis, von der große Stücke gefunden sind und wonach die Ergänzung in Abb. 69 gemacht ist. Die Siegesgöttin steht auf dem Vorderteil eines Schnellseglers. Mit weiten Schritten eilt sie zum Bug, erhebt die Trompete und verkündet aller Welt den Sieg ihres Schützlings. Im Arm hält sie ein leichtes Holzkreuz, das Abzeichen des Admiralsschiffs, wie heute der Wimpel. Man sieht, der alte fromme Gedanke, daß Nike, vom Himmel herabschwebend, im Namen des Zeus den Sieg verleiht, ist hier ins Menschliche, ja fast Prahlerische abgewandelt. Aber der große Wurf des Ganzen macht das schnell vergessen.

Abb. 69. Nike von Samothrake, Ergänzungsversuch (Taf. 139).

Eine riesige Frauengestalt von gewaltigen Gliedern, umhüllt mit dünnen Gewändern, die vom Luftzug gegen den Körper gepreßt in rauschenden Falten nach hinten wehen. Eine ungeheure Erregung ist in allem, ein quellender und sprudelnder Reichtum der Erfindung, eine Bravour des Könnens, die außerordentlich ist. Nach echt hellenistischer Art ein raschester Wechsel zwischen hellen Flächen und dunklen Faltentiefen. Aber mit dem oben besprochenen pergamenischen Gewandstil hat dieses Werk nichts zu tun, wie uns die Untersuchung seiner Wesensart sogleich zeigen wird.

Mit den beiden Statuen 138 und 139 sind wir nochmals in den Beginn der hellenistischen Zeit zurückgekehrt, mit der Tänzerin kommen wir vielleicht sogar bis ins vierte Jahrhundert hinauf. Die Gewandlösungen stehen im stärksten Gegensatz zu der praxitelischen und der auf ihr fußenden „malerischen" hellenistischen Art. Nichts Geringeres haben wir vor uns als ein Wiedererstehen des alten jonischen Gewandgedankens. Es ist dieselbe Art, den Körper nackt zu sehen und die Gewandlinien schwungvoll und phantastisch über ihn hin zu führen. Man betrachte, wie bei der Tänzerin die geschlängelten Linien über die Körpermitte zwischen den Beinen hinablaufen, wie Wellen, die in einem Flußbett zwischen den Ufern hin und her geworfen werden. Bei der Nike andrerseits ist die Vorderansicht kreuz und quer überschnitten, indem zwei Diagonalströme sich genau in der Körpermitte treffen, wovon der stärkere nach abwärts und hinten rauscht, während das rechte Bein von kleineren Strömen im Zickzack überschnitten wird. Bei der Tänzerin also das Umrahmen, bei der Nike das Zerschneiden der großen Körperflächen, genau wie wir das eine bei der Nike des Paionios (Tafel 123), das andere bei der Nereide Tafel 121 gefunden haben. Zwischen den Graten und Wulsten des Stoffes aber klebt das Gewand vollständig an, belebt durch zahllose kleine Fältchen von höchstem Raffinement. Denn in den Einzelheiten ist nun alles von größter Naturnähe, von schärfster Beobachtung des Stoffcharakters, kurzum voll von derselben Grundgesinnung, von der auch die Art des Praxiteles ausgeht. So steht dieser Stil als etwas ganz Neues vor uns, ein Ergebnis aus kühnster Erfindung und hochgesteigertem Naturgefühl. Es führen keine Fäden von den Ausläufern des früheren jonischen Stils — Timotheos Abb. 63 — zu diesen jüngeren Werken herüber. Sondern wir werden den Vorgang so zu denken haben, daß die neue „praxitelische" Art des Sehens eine Weile alle Kräfte in Anspruch nahm, bis schließlich doch die dekorative Phantasie mit Macht wieder durchbrach und so auf dem Boden der alten Grundanschauung eine neue Blüte erwuchs. Daß das Hauptwerk dieser Richtung auf Samothrake, also im — kunstgeschichtlich gesprochen — jonischen Kreise sich gefunden hat, ist

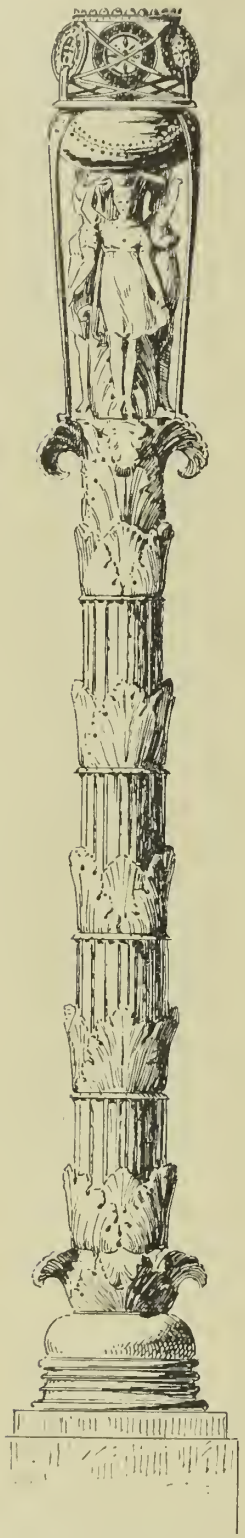


Abb. 70. Pflanzensäule mit Dreifufs und Karyatiden darunter. Delphi. Ergänzungsskizze von K. Reichhold. (Vgl. Taf. 140)

kein Zufall, sondern bestätigt die alte und oft gemachte Erfahrung, daß künstlerische Anschauungsweisen bodenständig sind, ein Erbteil der Rasse und der Umwelt. Über die Anfänge wie über die Entwicklung dieser Stilart sind wir noch nicht überall im klaren, wie denn überhaupt diese Fragen für die hellenistische Zeit noch ungenügend durchforscht sind. Nur andeutungsweise möchte ich aussprechen, daß mir die Niobidengruppe in Florenz, sowie ein verstümmeltes Reiterbild vom Mausoleum in Halikarnass und Verwandtes die Anfangsstufen dieses Stiles zu sein scheinen. Dort findet sich eine feinstudierte, ganz naturwahre Gewandlösung, die von der praxitelischen völlig unabhängig ist und andererseits die Keime zu der dekorativen Auffassung in sich birgt, die in der Nike so energisch sich vordrängt. Mit Niobiden und Mausoleum aber ist der Name eines Joniers verknüpft, des Skopas von Paros, des Zeitgenossen und großen Rivalen des Praxiteles. So wird sich vielleicht die Beweiskette schließen lassen, daß es der jonische Geist ist, der hier wieder aufflammt. Doch muß das Nähere einem anderen Orte überlassen bleiben.

Tafel 140. Drei Karyatiden auf der Pflanzensäule. Marmor. Höhe etwa 2 m. **Abbildung 70** gibt eine Ergänzung der Säule nach Skizze von K. Reichhold, an der die Gestaltung des Schaftes gesichert, die nicht erhaltene Form des Fußes nach der französischen Veröffentlichung übernommen ist. Neu ist die Ergänzung des Dreifußes. Höhe des Schaftes 8,65 m, des Ganzen etwa 12 m.

Das delphische Heiligtum liegt an einem steilen Abhang, an dem die heilige Straße in scharfen Windungen zu der großen Terrasse emporführt, auf der der Apollontempel steht. An diesem Wege liegen zahlreiche kleine Schatzhäuser, tempelartige Gebäude zur Aufnahme kostbarer Weihgaben. So waren die Raumverhältnisse für die Aufstellung von Statuen schon in früher Zeit ziemlich ungünstig geworden. Man wählte daher für monumentale Weihgeschenke statt breiter gern möglichst hohe Formen, so an dem berühmten vergoldeten Dreifuß, der von den Griechen für die Schlacht von Platää gestiftet wurde. Als Sockel bevorzugte man hohe Pfeiler oder Säulen, durch die sich der geweihte Gegenstand über seine Umgebung erhob. Unter den erhaltenen Werken dieser Art ist die Säule Abb. 70 eine besonders hübsche Erfindung: ein gerippter Pflanzenstengel mit Kränzen von breiten Blättern wohl des Akanthos. Solche Säulen findet man teils als Träger von Dreifüßen, teils in architektonischer Verwendung seit dem Ende des 5. Jahrhunderts bis in die römische Kaiserzeit.

Der Pflanzenstengel trägt oben drei Mädchen, die sich an einen dünneren, blätterbedeckten Schaftteil anlehnen, indem sie die Arme in leichtem Tanzschritt rhythmisch heben und senken. Auf den Köpfen tragen sie Kronen aus spitzen Schilfblättern. Dies sind die wirklichen Karyatiden, von denen wir schon Sp. 271 sprachen, lakonische Mädchen, die alljährlich zu Karyai im Dienste der Artemis Tänze aufführten. Die Kunst hat sich dieser Gestalten schon im fünften Jahrhundert bemächtigt und bis in die römische Kaiserzeit sind ihre graziösen Tanzmotive immer wieder verwendet worden. Die delphische Säule zeigt, wie das Wort Karyatide die Bedeutung einer architektonischen Stützfigur hat annehmen können. Große Weihedreifüße haben stets in der Mitte des Kessels eine Stütze nötig, die meist aus einer dorischen Säule besteht, bisweilen jedoch durch andere besondere Einfälle ersetzt wird. Bei dem großen Dreifuß für Platää waren es drei zusammengedrehte Schlangen, deren Reste heute noch auf dem Atmeïdan in Konstantinopel stehen, wohin sie in spätantiker Zeit gebracht waren. In unserem Denkmal treten nun die Mädchen unter die Mitte des Beckens, nicht eigentlich als Tragende, denn es würde ihrer Tanzbewegung widersprechen, wenn wir die erhobenen Hände an den Kessel angelegt dächten. Vielmehr sind die Mädchen nur ein lebendiger Schmuck, der die Stütze umkleidet. Aber es ist begreiflich, wie

von solcher und ähnlicher Verwendung an Pfeilern das Wort Karyatide zur Gattungsbezeichnung tragender Frauengestalten werden konnte.

Der Dreifuß selbst war aus Bronze. Auf den ausgebogenen oberen Blättern des Schaftes sind noch die Einsatzlöcher für seine Füße und oberhalb der Mädchenköpfe erkennt man das Auflager für die Bauchung des Kessels. Die bisherigen Ergänzungen haben dem Dreifuß die graden Beine und strengen Linien gegeben, die das Gerät im fünften Jahrhundert hat, weil man, wie ich glaube mit Unrecht, das Denkmal etwa um 400 v. Chr. ansetzte. Statt dessen haben wir die geschweiften Linien von Dreifüßen der hellenistischen Zeit benutzt, und ich denke, daß die Weichheit und Geschlossenheit, die nun die Krönung bekommt, schon an sich für die Richtigkeit der Ergänzung spricht.

Die Arbeit der Statuen macht es unmöglich, sie früher als in das dritte Jahrhundert v. Chr. zu setzen. In einer eigentümlich trockenen Art sind die dünnen Falten des Chitons rillenartig gebildet, mit leichten Rauheiten und Zackungen, aber ganz ohne die Flottheit etwa des Parthenonstils oder den weichen Charme attischer Grabreliefs des vierten Jahrhunderts. Eine zeitlich gesicherte und, wie mir scheint, ganz schlagende Parallele bietet dagegen die große, wohlerhaltene Themisstatue, die in Rhamnus in Attika gefunden und von einem Künstler Chairestratos gearbeitet ist, der nach den Charakteren seiner Inschrift im dritten Jahrhundert v. Chr. gelebt hat. Bei Chairestratos haben wir die trockene Routine in der Einzelform, die überhaupt für die attische Kunst des dritten und zweiten Jahrhunderts v. Chr. bezeichnend ist. Ein etwas jüngerer Meister dieser Art ist Eubulides, von dem wir zwei Köpfe eines größeren Denkmals in Athen besitzen, die mit denen der Karyatiden ganz verwandt sind. Hier wie dort schöne Idealformen, aber mit glatten und etwas leeren Flächen, dazu ein leichtes süßes Lächeln um den Mund, jedoch kein ursprüngliches Leben mehr, kein eigenes Temperament. An den Karyatiden beachte man noch, wie leblos und unwirklich, wie nüchtern stilisiert das Haar ist, was allein schon vor der Ansetzung in ältere Zeit hätte bewahren sollen. Wenn somit die Karyatiden aufs deutlichste sich an die attische Kunst der hellenistischen Zeit anschließen, so lassen sie uns zugleich deren Wesen erkennen. Die attische Kunst ist akademisch geworden. Sie hat die besten Überlieferungen, zehrt vom alten Ruhme und behauptet ihn durch die unübertreffliche Grazie, die ihr niemals abhanden kommt. Aber etwas wesentlich Neues und Fortschrittliches trägt sie zur hellenistischen Entwicklung nicht bei und gegenüber der effektvollen kleinasiatischen Kunstart vertritt sie wieder das wohltemperierte Mittelmaß. Legt man einerseits die xanthischen Nereiden neben die Parthenonfrauen, andererseits die Nike von Samothrake neben die delphischen Karyatiden, so haben wir eine vollkommene Gleichung. Was bei den Joniern beweglich und unruhig war, erscheint bei den Attikern gemäßigt und gedämpft, und das stürmische Feuer jener ist hier abgeklärt zu ruhiger Schönheit oder stiller Grazie. So erhalten die Karyatiden ihren gesicherten Platz in der Entwicklung und enthüllen uns gleichzeitig die Tatsache, daß in der jüngeren Zeit sich im wesentlichen die Verhältnisse der älteren wiederholen. Künstlerische Grundcharaktere bleiben, auch wenn die Ausdrucksmittel der Kunst noch so mannigfaltig sich entwickeln und wandeln.

Tafel 141. Orestes und Elektra. Marmorgruppe. Höhe 1,44 m. Neapel, Museo Nazionale.

Die eine Hälfte dieser Gruppe, der Jüngling, ist uns aus der Kopie des Stephanos, Schülers des Pasiteles, bereits bekannt (Tafel 41) und wir werden auch dies Werk in dieselbe Zeit und Schule, also in die zweite Hälfte des ersten Jahrhunderts v. Chr. setzen dürfen. Sehr geschickt ist mit dem Jüngling eine Frau vereinigt, die den Arm vertraulich um seine Schultern legt, und in ihrer machtvollen, breiten Körperlichkeit als die ältere, bedeutendere der beiden Personen erscheint. Die landläufige Bezeichnung als Orest und Elektra, obwohl nicht unmittelbar beweisbar, trifft darum den Stimmungsgehalt der Gruppe sehr gut. Die Vereinigung der beiden Geschwister erscheint so ungezwungen und sinnvoll, daß man erst bei näherem Zusehen bemerkt, wie merkwürdig der Künstler verfahren ist. Auch die Frau nämlich ist offenbar nichts weiter als die Kopie einer Einzelstatue, deren ursprüngliche Abmessungen der Künstler nicht ändern mochte; um sie aber in die gewünschte Stellung zu bringen, hat er den Boden unter ihren Füßen um mehrere Zentimeter höher machen müssen. Der Gewandstil weist auf das Ende der hellenistischen Zeit, wie wir sehen werden. Da jedoch ein Kopf dieser vorgerückten Epoche zu den strengen Gesichtszügen des Jünglings wenig gestimmt haben würde, so hat der Bildhauer einfach einen aus älterer Zeit aufgesetzt, den Kopf des Apollon aus Pompeji (Taf. 43), wobei nur die Schulterlocken fortblieben. Die Herbheit dieser männlichen Züge wäre wieder ein ganz gutes Mittel zur Charakteristik der leidenschaftlichen und kummer-

vollen Elektra, wenn diese Bezeichnung das Richtige trifft. Es ist, wie gesagt, erstaunlich, wie bei einem so völlig äußerlichen Verfahren ein so glückliches Endergebnis entstehen konnte, und es spricht nicht wenig für die Kraft der griechischen Typik, daß sie auch bei so mechanischer Verkoppelung ihre Wirkung nicht einbüßt. In anderen, auf gleichen Wegen entstandenen Gruppen ist der Erfolg nicht so günstig, so in der Gruppe von Ildefonso in Madrid, wo ein polykletischer und ein praxitelischer Jünglingskörper zusammengestellt sind. Noch weniger gut wirken der ‚Orest und Pylades' des Louvre. Bei der Neapler Gruppe hat also offenbar ein besonders glücklicher Stern diesen sonderbaren Klassizisten geleitet.

Der Stil der Elektra findet sich wieder bei dem Kolossalbild der sogenannten Flora Farnese in Neapel, die in den Thermen des Caracalla stand, und an einigen anderen Statuentypen, von denen wir einen in **Abbildung 71** geben. Diese Statue im Palazzo Colonna erinnert zwar an die Gestalten des fünften Jahrhunderts, die wir mit dem Namen des Alkamenes in Verbindung bringen (Taf. 124, 125), aber nur bei oberflächlicher Betrachtung. Denn sie ist in ihren Grundlagen völlig anders und eine unverkennbare Schöpfung hellenistischen Geschmacks. Das zeigt ebenso deutlich der weiche Umriß des Körpers mit seinen überbreiten Hüften und dem ganz schmalen Brustkorb, wie der Kopf mit den gezierten Löckchen an Stirn und Schläfen, endlich aufs deutlichste die Durchführung des Gewandes. Die Fältchen, die über die Flächen der Beine hinlaufen und von oben herab unter den Gürtel schlüpfen, sind in ihrer feinen Natürlichkeit die Fortsetzung derjenigen Art, die wir in der Nike von Samothrake von einem genialen und feurigen Meister durchgeführt sahen. Hier freilich ist alles matter, gedämpfter, wie auch die Stimmung des Kopfes eine fast trübe ist.

Abb. 71. Mädchenstatue Colonna. Römische Marmorkopie eines späthellenistischen Werkes. Höhe 1,75 m. Ergänzt Nase, Hals, Kinn, Unterlippe, Mantelstück auf der rechten Schulter, rechter Unterarm und Hand mit Rolle, linker Unterarm mit Hand, Mantel und Flöte. Rom, Palazzo Colonna.

An der Elektra erscheinen nun alle Elemente dieses Stiles vergröbert und vereinfacht wieder, nur daß der Künstler durch den breiten Oberkörper offenbar einen Zug des älteren Schönheitsideals aufgenommen und übertrieben hat, ein Verfahren, das bei diesem Eklektiker nicht weiter wunder nimmt. Die Statue Colonna aber, als die getreue Kopie einer Erfindung des zweiten oder ersten Jahrhunderts v. Chr., mag den eigentlichen Beschluß dieser Betrachtungen bilden. Sie und ihre Verwandten sind die letzten selbständigen Regungen des jonischen Geistes am Ende der hellenistischen Zeit.

KURZBEKLEIDETE FRAUEN.

Als Anhang zu den Gewandstatuen und als Überleitung zur nackten Darstellung des Frauenkörpers schieben wir eine Gruppe kurzbekleideter Gestalten des fünften Jahrhunderts ein, ohne dabei auf systematische Betrachtung der Typen auszugehen; wir müßten sonst die zahlreichen Artemisbilder der jüngeren Zeit und anderes heranziehen, was zu weit abführen würde.

Im wirklichen Leben ist die kurze Bekleidung vorgekommen zu rein praktischen Zwecken etwa bei Sklavinnen und Arbeiterinnen, dann im Götterdienst, wofür wir bereits das Beispiel der Artemistänzerinnen von Karyai kennen (Taf. 140), endlich vor allem in der Gymnastik, an der im dorischen Gebiete auch die Mädchen einen ausgedehnten Anteil hatten. Bei Plutarch, in der idealisierten Beschreibung der altspartanischen Zustände, trifft Lykurg die weise Maßregel, daß die Mädchen sich durch Ringen, Wettlauf, Diskosschleudern u. s. w. üben müssen, damit ihr Körper gesund und zum Gebären tüchtig werde. Ähnliches wollte ja auch Plato in seinem Idealstaat einführen, wie wir schon sahen (Sp. 69). In Olympia fand alle vier Jahre am Herafest ein Wettlauf der Jungfrauen statt, der aber in ein anderes Jahr fiel als die Wettkämpfe der Männer. Sie trugen dabei ein kurzes Gewand, wie es Taf. 142 zeigt. Es ist nicht sehr verschieden von dem kurzen Männerchiton. Dieselbe Tracht ist für die Amazonen beliebt, die ja wie männliche Krieger auftreten, oder für Jägerinnen wie Atalante. Es wird auch auf Göttergestalten übertragen, so auf Iris, die schnelle Botin, endlich auf Artemis selbst. Bis um die Mitte des fünften Jahrhunderts erscheint Artemis noch durchweg lang bekleidet als die große olympische Göttin, die Gebieterin über alle Kreatur, die schreckliche Herrin über Leben und Tod. Durch die poetische Ausgestaltung der Göttercharaktere in der Kunst wird aber eine besondere und liebenswürdigere Seite ihres Wesens mehr und mehr hervorgeholt, die vornehmlich in ihren arkadischen Kulten zu wurzeln scheint, Artemis als die rasche pfeilfrohe Jägerin, die im hochgeschürzten Gewand durch die Berge eilt. Das Vorbild dafür waren sicher die frischen lakonischen Mädchen im kurzen Turnrock und im karyatischen Tanzkleidchen. So wirkt das Leben auf Religion und Kunst fortgestaltend, um seinerseits die Ideale zurückzuempfangen, nach denen sich die Jugend bildet.

Tafel 142. Wettläuferin. Römische Marmorkopie nach Bronze. Höhe 1,56 m. Neu die Spitze der Nase, beide Arme von der Mitte der Oberarme an; der rechte Arm wird richtig ergänzt sein; der linke Unterarm war nicht gehoben, sondern ging ebenfalls schräg abwärts, wie der Rest einer Stütze beweist. Rom, Vatikan, Galleria dei Candelabri.

Pausanias beschreibt folgendermaßen die Tracht der Mädchen, die am Herafeste in Olympia in drei Altersklassen zu laufen pflegten: „Das Haar hängt ihnen lose herab, der Chiton reicht bis etwas oberhalb des Kniees; die rechte Schulter bis unter die Brust lassen sie sichtbar.“ Das stimmt mit der Statue im Vatikan überein, außer daß der Chiton um etwa eine Hand breit kürzer ist als nach der Beschreibung zu erwarten wäre. Die Statue ist allgemein als die Nachbildung eines olympischen Siegerbildes angesehen worden, wenn auch Pausanias nur von Gemälden spricht, die die Siegerinnen am Heratempel aufhängen durften, wo man an den Säulen noch die Einlaßspuren für solche Tafeln gefunden hat. Neuerdings jedoch hat man die Deutung auf eine Läuferin angefochten und sie für eine Tänzerin erklärt. Die kleine Stufe unter dem rechten Fuß sei eine Zutat des Kopisten. Das Mädchen tanze, indem es abwechselnd von dem einen Fuß auf den anderen hüpfe. Nun kommen in der Kleinkunst und auf Vasenbildern allerdings solche Tanzstellungen vor, aber dort ist es überall eine ganz lebhafte Bewegung, bei der der Spielfuß weit vom Boden gehoben ist. Auch ist es meist nur ein naives Hüpfen in Freude oder Weinlaune, nicht ein kunstvoller Tanz. Nimmt man bei der vatikanischen Statue die Stufe unter dem Fuß fort, so kann man bestenfalls sagen, sie laufe auf der Stelle. Wenn so schon aus inneren Gründen die neue Erklärung verfehlt ist, so haben wir in dem Palmblatt am Stamme den äußeren Beweis, daß jedenfalls der Kopist die Gestalt als eine Siegerin ansah. Da er das Werk für Rom kopiert hat, also nicht zu

einem bestimmten Zweck, sondern wegen seines künstlerischen Reizes, so ist nicht abzusehen, weshalb er die Bedeutung geändert haben sollte. Daß er die richtige nicht gekannt hätte, ist noch weniger glaublich.

Gegen die ursprüngliche Bedeutung als Wettläuferin ist ferner eingewendet worden, daß eine runde Stufe, wie die unter dem rechten Fuß, als Ablaufvorrichtung im antiken Stadion nicht bekannt sei. Wo Stadien erhalten sind, wie in Olympia, Delphi, Priene u. s. w., liegt an der ganzen Schmalseite der Bahn eine breite steinerne Schwelle im Boden, mit zwei Längsrillen auf der Oberseite, damit der Fuß beim Abstoßen festen Halt hat. Die erhaltenen Rennbahnen stammen jedoch alle aus hellenistischer oder römischer Zeit, und wir wissen nicht, ob derselbe Zweck früher nicht auf andere Weise erreicht wurde. Eingelassene runde Steine für jeden Läufer, wie bei der vatikanischen Statue, wären das einfachste Mittel.

Vor allem aber ist deshalb an der alten Deutung festzuhalten, weil sich so und nur so die Haltung des Körpers wirklich verstehen läßt. Seine Längsachse ist leicht vornüber geneigt und der Schwerpunkt nach vorne verschoben. Eine Senkrechte von der Halsgrube abwärts fällt an die Spitze des linken Fußes, nicht in dessen Mitte, wie bei normalem Stand. Der rechte Fuß stemmt sich mit den Zehen auf den Stein, um den Abstoß zu geben. Es ist die Erwartung und Bereitschaft zum Ablauf, freilich nicht in so starker Spannung, wie bei dem Tübinger Hoplitodromen Tafel 89. Aber die stillere Haltung geziemt sich für ein Mädchen besser als jene wilde Energie.

Das Original muß etwa um 470 v. C. entstanden sein, in der Epoche des sog. strengen Stils. Gewand und Haar sind ganz schlicht angelegt und einfach gewellt. Die Stirn ist niedrig, die Wangen glatt, das Kinn kräftig. Das Mädchen wird kaum viel älter sein als vierzehn, die Brüste sind erst schwach entwickelt, aber die Schenkel sind rund und stark. Die Gebundenheit und Strenge der künstlerischen Mittel steht in wunderbarem Einklang mit der Herbheit dieses jugendlichen Körpers.

Die Entstehung des Werkes muß im dorischen Kreise gesucht werden. Auch in Sparta und in seiner Enkelkolonie Kyrene gab es Wettläufe der Mädchen. Will man also die Beziehung auf das olympische Herafest nicht annehmen, so mag es eine echte Lakonerin sein.

Tafel 143—145. Drei Amazonen. Marmorkopien nach Bronzeoriginalen. **143: Rom, Kapitolinisches Museum.** Höhe 1,84 m. Ergänzt der rechte Arm, der linke Unterarm, die Hand und das Gewandende darin, die Spitze der Nase und kleinere Teile. **144: Berlin,** K. Museen. Höhe 2,02 m. Ergänzt Basis, Pfeiler, Füße, der linke Unterarm, der rechte Arm. **145: Aus Villa Mattei.** Rom, Vatikan, Galleria delle Statue. Höhe 2,11 m. Ergänzt beide Arme, Hals; der Kopf ist alt, gehört aber zu einer Kopie des kapitolinischen Typus Tafel 143.

Im Heiligtume der Artemis zu Ephesos standen vier Amazonenstatuen, von denen Plinius berichtet, daß sie „im Wettstreit“ von Phidias, Polyklet, Kresilas und Phradmon gemacht seien. Die Künstler hätten abgestimmt, welche Statue ein jeder nächst der seinigen für die beste halte. Polyklet habe den Preis davongetragen, dann folgten Phidias, Kresilas, Phradmon. Nun besitzen wir drei oft kopierte Amazonentypen des fünften Jahrhunderts, die einander sehr ähnlich sind. Die naheliegende Annahme, daß es Nachbildungen der ephesischen Statuen seien, ist neuerdings auf das schlagendste bestätigt worden, indem sich in Ephesos auf einem kleinen dekorativen Relief eine Nachbildung der Berliner Amazone fand.

Die Sage erzählt, daß die Amazonen sich verwundet aus der Schlacht in das Heiligtum der Artemis flüchteten und daß sie die ersten waren, die das berühmte Asylrecht des Tempels in Anspruch nahmen. Die Statuen sind also gewissermaßen monumentale Zeugnisse für dieses wichtige Recht, und werden in diesem Sinne wohl von der Priesterschaft selbst errichtet worden sein, nicht als beliebige Weihgeschenke Privater. Dann versteht man, wie die klangvollsten Namen des fünften Jahrhunderts sich hier vereinigen konnten. So reizvoll nun die Aufgabe ist, die drei erhaltenen Werke an die Künstler zu verteilen, so schwierig ist sie. Eine Einigung ist noch nicht erzielt. Wenn ich eine Benennung versuche, so kann dies hier nur in aller Kürze geschehen, indem ich die Begründung sogleich in die Beschreibung einflechte.

Übereinstimmend sind die Amazonen als hochgewachsene Frauen aufgefaßt, mit vollentwickelten weiblichen Formen und starken Gliedern, in einem kurzen Chiton, der von einem Gürtel gehalten und durch ein zweites, verdecktes Band zu einem Bausch gerafft wird. Die eine Brust und Schulter sind entblößt. Die kapitolinische Statue 143 trägt dazu einen Mantel, der vor der Halsgrube genestelt ist und über den Rücken hinabhängt. Zwei der Frauen, 143 und 144, sind neben der rechten Brust verwundet, bei der dritten ist keine Wunde plastisch angegeben.

Die kapitolinische Statue 143 stützt sich, wenn man sie nach Maßgabe einer Gemme richtig ergänzt, mit der erhobenen Rechten auf eine Lanze. Vorsichtig zieht sie das Gewand von der verwundeten Stelle, schmerzlich neigt sich der Kopf, und auch aus dem matten Nachschleifen des rechten Beines spricht die Erschöpfung. Ein starker seelischer Ausdruck liegt in dem Werk. Wir können fast sagen, wie Cicero von dem verwundeten Philoktet des Pythagoras, daß der Beschauer den Schmerz der Wunde mitzufühlen scheint. Alle Wirkung ist nach innen zusammengedrängt, der Umriß der Gestalt ist ganz geschlossen und schlicht, die wagerechte untere Abschlußlinie des Chitons wirkt fast hart. Das Gewand ist sehr einfach behandelt. In graden, schmalen, unter sich fast gleichen Falten geht es vom Gürtel abwärts. Der Bausch, in drei Teilen herausgezogen, rundet sich mit vollster Natürlichkeit.

Die Berliner Amazone 144, ebenfalls ermattet, lehnt sich auf einen Pfeiler, wobei das Spielbein in der eleganten Haltung des polykletischen Schreitmotivs zurückgesetzt ist. Der rechte Arm legt sich über den Kopf, der sich mit graziöser Wendung zur Seite neigt. Aber an eben dieser Seite, dicht hinter der rechten Brust, ist von einem Schwertstoß eine breite Wunde, deren Ränder durch das Halten des Armes auf das schmerzhafteste auseinandergezerrt werden müssen. So schön also in der Gesamthaltung eine gewisse Mattigkeit liegt, so wenig ist das Ganze aus dem Motiv der Verwundung heraus erdacht. Man meint zu fühlen, daß den Künstler weit mehr die Schönheit der Umrisse interessiert habe, als der tiefere seelische Ausdruck. Diese Statue ist ganz auf den Kontur komponiert, und während die kapitolinische ebensogut für den Marmor mit seiner reichen Innenmodellierung erfunden sein könnte, ist die Berliner durch und durch für Bronze gedacht. Ihr Gewand ist zierlicher. In der Mitte ist der Stoff unter dem Gürtel emporgezogen, sodaß der Bausch auf der rechten Hüfte fülliger wird und schöngeschwungene Bogenfalten über die Oberschenkel hinlaufen. Aber der Charakter des Stofflichen kommt bei dieser eleganten Anordnung weit weniger zum Ausdruck.

Die „Matteische“ Amazone muß auf grund einer Gemme ergänzt werden, auf der sie mit beiden Händen den Speer neben der linken Körperseite aufgestützt hält, sodaß man an der vatikanischen Kopie nur die Verbindungslinie der beiden Hände hinzuzudenken braucht. Der nicht zugehörige Kopf ist falsch aufgesetzt, er müßte nach links abwärts gewendet sein.

Das Verständnis dieser Gestalt muß vom linken Beine ausgehen, das in ganz merkwürdiger und einzigartiger Weise locker nach vorn gesetzt ist, sodaß sich das Knie nach innen einbiegt. Die Zehen berühren nur eben den Boden, alle Muskeln des Beines sind völlig entspannt. Die Erklärung ergibt sich aus zwei engverwandten Darstellungen, einem verwundeten Aeneas auf einem pompejanischen Wandgemälde, der am Schenkel verbunden wird, und der Bronzestatuette eines Kriegers aus Bavai (Südfrankreich), jetzt im Museum von St. Germain-en-Laye (Abb. 71a), der Zug für Zug mit der Amazone übereinstimmt. Auch die Amazone muß eine Wunde am Oberschenkel gehabt haben. Sie findet sich allerdings nicht plastisch angegeben, weder hier noch an der zweiten Replik im kapitolinischen Museum, während bei einer dritten in Trier das Bein nicht erhalten ist. Außer dem bereits Gesagten kommt aber die absichtliche Entblößung des Oberschenkels hinzu, um die Annahme notwendig zu machen, daß an den Kopien ursprünglich eine Wunde durch Malerei angedeutet war. Auf diesem Wege erhalten wir nicht nur eine vollkommen klare Deutung, sondern die Gestalt gewinnt auch ganz überraschend an bewegter Schönheit und innerem Leben gegenüber der einzigen anderen Deutung, die vorgebracht worden ist, daß nämlich die Amazone sich mit der Lanze auf das Pferd zu schwingen im Begriffe sei. Diese Erklärung ist sachlich völlig unmöglich. — Das Gewand ist hier weit komplizierter als an den beiden vorigen. Der Bausch ist künstlich so gerafft, daß die Stoffmenge, die über dem Oberschenkel fortgezogen ist, in breiter Masse auf die rechte Hüfte hinabfällt, wodurch die andere, schmerzende Körperhälfte für das Auge gewissermaßen noch mehr entlastet und erleichtert wird. So fein dieser Zug ist, so hat das Gewand doch nicht die schlichte Natürlichkeit des ersten Typus. Es ist berechneter, raffinierter. Individuell charakteristisch an dem Gewandstil ist die Gleichförmigkeit des Gesamteindrucks, die auf einer weitgehenden dynamischen Gleichheit aller einzelnen Falten beruht.

Stellen wir nun die Frage nach den Künstlern, so ist die kapitolinische Amazone formal am strengsten und altertümlichsten; man kann die untere Hälfte des Chitons beinahe noch mit der vatikanischen Wettläuferin vergleichen. Dieser Meister muß also der älteste von den dreien sein. Seelisch ist er der tiefste, indem er ohne jede Künstelei seine Statue aus dem einen Gedanken der Verwundung aufbaut und keinerlei Zugeständnisse an Linienschönheit und formale Werte

macht. Darnach kann es mir nicht zweifelhaft sein, daß dies die Amazone des Phidias ist. Ihr Kopf mit dem lebendig gewellten Haar läßt sich aufs beste mit der Lemnia vereinigen, nur daß er vielleicht um ein weniges älter wirkt.

Der Meister der Berliner Amazone ist ein Schönheitsucher. Er opfert dem rhythmischen Umriss die innere Wahrscheinlichkeit, aber er erzielt eine so reiche und starke formale Wirkung, daß wir es begreifen würden, wenn die alten Künstler diesem Werke den Preis gegeben hätten. Wie sehr dieser Grundcharakter zu Polyklet paßt, braucht nicht ausgeführt zu werden. Es kommen uns aber auch Einzelumstände zu Hilfe: das Spielbein steht im ganz korrekten polykletischen Schreitmotiv und der Kopf ist in der flächigen Auffassung der Grundformen, in Stirn- und Wangenbildung dem Doryphoros nächstverwandt. Für diesen Typus ist denn auch von der Mehrzahl der Urteilenden der Name Polyklet angenommen.

Für die Matteische Amazone bleibt dann Kresilas. Sie ist im Gewandstil zweifellos am jüngsten und entwickeltsten, im Motiv ist etwas Neues und Kühnes gewagt. Unsere Kenntnis des Kresilas geht von dem Porträt des Perikles aus (Abschnitt ‚Bärtige Köpfe'). Mit Hilfe einer Besonderheit in der Augenbildung hat man ihm eine ganze Reihe von Werken mit ziemlicher Sicherheit zugeschrieben. Darunter befindet sich auch die ‚Pallas von Velletri' im Louvre, an deren Untergewand sich in auffallender Weise das Grundprinzip wiederfindet, das wir an der Amazone beobachteten: die gleiche Wertigkeit der einzelnen Falten. Ferner ist die Bronzestatuette eines verwundeten Kriegers in St. Germain (Abb. 71 a) aller Wahrscheinlichkeit nach die Nachbildung eines berühmten Werkes des Kresilas, des ‚ermatteten Verwundeten' (vulneratus deficiens). Die kapitolinische Amazone für Kresilas in Anspruch zu nehmen, wie bisher zumeist geschehen, wobei dann die ‚Matteische' für Phidias übrig bliebe, dafür finden sich weder innere noch äußere Gründe, wogegen bei unserer Verteilung sich die Gründe gegenseitig stützen und ergänzen. Von der vierten Amazone des sonst unbekannten Phradmon wissen wir nichts, vielleicht sind nur die Statuen mit den berühmten Namen kopiert worden.

Abb. 71 a. Verwundeter Krieger, vermutlich römische Kopie nach dem Vulneratus deficiens des Kresilas. Bronzestatuette. Höhe 0,34 m. Aus Bavai. Museum zu Saint-Germain-en-Laye.

Abb. 72 Nackte Frau, zum Mahle gelagert. Terrakottastatuette. 2. Hälfte des 6. Jahrh. v. Chr.

NACKTE FRAUEN.

Für die ältere griechische Kunst ist der nackte Frauenkörper von weit geringerer Bedeutung als der männliche. Diese merkwürdige Tatsache hat vielerlei und tiefwurzelnde psychologische Gründe. Am wenigsten hängt sie wohl mit der Sitte zusammen. Denn in der orientalischen Kunst z. B., wo doch im Leben die strengste Verhüllung herrschte, sehen wir schon sehr früh den Typus eines völlig nackten Götterbildes, gewöhnlich Astarte genannt, auftreten, bei dem die Weiblichkeit abstoßend betont ist. Auch bei den Ägyptern, wo völlige Nacktheit allerdings überhaupt nicht vorkommt, hat schon die Kunst des Alten Reiches mancherlei fast nackte Frauendarstellungen geschaffen. Die Griechen haben sich nun keineswegs etwa zu irgend einer Zeit vor diesem Stoffe gescheut. Nur ward in der älteren Zeit von seiten der Auftraggeber wenig oder keine Gelegenheit geboten. Im Götterdienst findet sich selten die rohe Deutlichkeit der orientalischen Kulte und das Leben verlangte wenig danach, teils vielleicht weil die Erotik in der älteren Zeit stark nach der männlichen Seite hin gezogen wird, teils weil erotische Anstöße in der Monumentalkunst überhaupt noch von geringer Bedeutung sind. Daneben hat zweifellos die künstlerische Sparsamkeit mitgesprochen, die nicht vor der Zeit Probleme aufgreift, deren Bewältigung nicht dringend ist. So kommt es, daß die wenigen archaischen Darstellungen nackter Frauen das merkwürdige Schauspiel bieten, daß sie nach Bau und Umriß männliche Körper sind, an denen nur die äußeren Merkmale geändert werden.

Dieser Ausgangspunkt der nackten Frauendarstellungen wirkt noch das ganze fünfte Jahrhundert hindurch nach. Schon bei den bekleideten Gestalten beobachteten wir, wie erst in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts die besondere weibliche Bildung des Beckens bemerkt wird (Sp. 264, 266). Nackte Frauen sind auch in der Plastik des fünften Jahrhunderts noch selten. Man glaubte früher, daß sie überhaupt gefehlt hätten, erst Praxiteles habe mit seiner badenden Aphrodite den Bann gebrochen. Neuere Funde, von denen fast jeder eine Überraschung bedeutete, haben uns eines besseren belehrt. Doch sind wir bei ihrer Beurteilung oft noch etwas unsicher, da die Entwicklung der Probleme sich nicht so schrittweise verfolgen läßt, wie bei dem männlichen Körper.

Erst seit dem vierten Jahrhundert wächst die Zahl nackter Frauenbilder und manche Museen sind erfüllt mit Aphroditetorsen großen und kleinen Formats, die meist von bemerkenswerter Einförmigkeit sind und nicht entfernt das Interesse auf sich ziehen, wie die bekleideten Frauen und die männlichen Nackten. Auch in der jüngeren Zeit nämlich gibt es in diesem Punkte viel weniger Probleme, und man wird

höchstens vielleicht ein Dutzend Grundtypen zusammenbringen, auf die die große Menge jener Gestalten zurückgeht. Das hat zweierlei Ursachen. Einmal eine künstlerische. Der weibliche Körper bietet nicht entfernt jenen Reichtum formaler Möglichkeiten wie der männliche. Denn alle „tätigen" Formen sind an ihm verhüllt durch mehr vegetative. Sind diese einmal in ihren Grundlagen verstanden, so bieten sie verhältnismäßig wenig Spielraum zu einer künstlerischen Weiterentwicklung, da der griechische Künstler ja nur nach der typischen Erfassung, selten nach individueller Durchdenkung des Einzelfalles strebt. Der zweite Grund ist ein psychologischer. So frei der Grieche in allen Dingen des Sinnenlebens fühlt und denkt, und so wenig er an manchen Orten vor dem Deutlichsten zurückschreckt — Besucher Pompejis und des Neapler Museums wissen, was man alles an den Wänden der Schlafgemächer und in der Kleinkunst darzustellen liebte —, so bleibt doch die große Kunst fast unberührt von niedrigem und unreinem Sinnenkitzel. Die Form adelt alles. Die Heiligkeit des Frauenleibes, die Keuschheit des Nackten ist niemals eindringlicher gepredigt worden als durch die Aphroditen des Praxiteles. Erst die hellenistische Zeit bringt Dinge, die vielleicht an die Grenzen streifen, die aber auch in ihrem Äußersten noch weltenweit entfernt sind von der Lüsternheit, die die neuere Kunst, z. B. die französische des 19. Jahrhunderts, bisweilen in ihre Plastik hineinträgt, nicht zu reden von den süßlich-sinnlichen Akten mancher neueren Deutschen. Um nur eines zu nennen, so hat die griechische Kunst niemals ein nacktes Weib schreitend dargestellt. Vergleicht man damit manche „Dianen" der französischen Kunst, so wird man fühlen, was das bedeutet.

Dieses innere Maßhalten ist es letzten Endes, was dem Griechen auch bei der Darstellung des nackten Weibes jene vornehme Überlegenheit, jene klassische Ruhe gibt, durch die er seine Art zu sehen, seine Vorstellung von der Schönheit allen kommenden Jahrhunderten aufgedrängt hat. Und das ist kein Unglück. In Zeiten und unter Weltanschauungen, die die Nacktheit als verwerflich und Teufelswerk verdammen, ist es ein Trost, daß die Mehrzahl der Gebildeten ihre Vorstellungen davon durch so große und reine Lehrmeister vermittelt bekommt. Denn so wenig sich die Natur in einer ihrer wichtigsten Angelegenheiten ertöten läßt, so viel Unheil kann durch Unterdrückung und Mißleitung geschehen. Das Natürliche rein anzuschauen und das Sinnenleben zu veredeln — diese große Lehre immer von neuem aus der griechischen Kunst zu schöpfen, das ist für das Glück und die Zukunft der europäischen Rassen eine Lebensfrage.

Abb. 73. Spiegelstütze aus Hermione (Taf. 146).

Tafel 146. Abbildung 73. Aphrodite. Spiegelstütze. Bronze. Höhe 0,20 m. Gefunden in Hermione in der Argolis. München, Antiquarium.

Eine nackte Göttin, auf einen zusammengerollten Löwen tretend, in der Hand eine Blüte, Sandalen an den Füßen, einen Schmuck um den Hals. Durch einen diademartigen Aufsatz auf dem Kopf und durch zwei Ranken, die in große Blüten auslaufen, wird die Gestalt mit einer runden Scheibe verbunden, deren Vorderfläche als Spiegel poliert war. Auf den Blüten sitzen Vögel mit Frauenköpfen, die eine zweite Verbindung mit der Scheibe herstellen. Der schlanke Frauenkörper bildet den Griff, den die Hand wohlig umfassen kann, um den Spiegel dem Gesichte zu nähern. So dient die Gestalt wiederum aufs beste dem tektonischen Zweck, indem sie zugleich ein beziehungsreicher Schmuck ist.

Daß Aphrodite mit dieser nackten Frau gemeint sei, ist wegen des Löwen und der Sirenen wahrscheinlich. Der Löwe wird großen Göttinnen, besonders der Artemis, als Symbol ihrer Macht über die Kreatur beigegeben. Die Sirenen sind ursprünglich Abbilder der Seelen in Vogelsgestalt. Aphrodite wird auch sonst als die große Herrin, nicht nur über das Werden, sondern auch über das Vergehen gedacht. Nackte Darstellungen der Göttin sind jedoch in der archaischen Zeit äußerst selten. Außer einigen ähnlichen Spiegelstützen gibt es nur ein steinernes Kultbild der Aphrodite in Orvieto, das dort in der etruskischen Gräberstadt aufgestellt war – auch hier also Aphrodite als Herrin der Toten –, das aber wohl

sicher griechische Arbeit ist. Da die Spiegelstützen, soweit ihre Herkunft bekannt ist, aus dem Peloponnes stammen, so werden wir auf einen vereinzelten dorischen Kult zurückschließen dürfen, in dem die Aphrodite nackt verehrt wurde. Die Spiegel können zum Teil als Weihgeschenk für diesen Kult gearbeitet gewesen sein. Es ist kein Zufall, daß sich eine nackte Göttin nur in dorischem Gebiete findet. Im jonischen dürften wir sie kaum erwarten, außer sie wäre dort ein Ableger der nackten orientalischen Göttin. Denn die Jonierinnen dachten anders über die Nacktheit als die Dorerinnen. Während die lakonische Aristokratin es als ein Vorrecht ihrer Kaste betrachtet, sich an den großen Götterfesten nackt vor aller Welt zu zeigen, ist uns von den Jonierinnen bei Plutarch (249 B, Über Frauentugend) folgendes Geschichtchen überliefert. In Milet war einmal eine Manie des Selbstmords unter den Frauen ausgebrochen. Da man des Übels nicht Herr werden konnte, so wurde bestimmt, daß jede Selbstmörderin nackt über den Markt getragen und so beerdigt werden sollte, worauf kein einziger Fall mehr vorkam.

Künstlerisch zeigt die Statuette von Hermione alle Züge der älteren archaischen Kunst, man kann sie stilistisch unmittelbar neben den Apoll von Tenea stellen (Tafel 37), was uns aller weiteren Worte überhebt. Zugleich erkennt man, daß nur das Äußerliche am männlichen Kanon abgeändert ist, damit ein Frauenbild entsteht.

Abbildung 72 (Sp. 311). **Nackte gelagerte Frau.** Terrakottastatuette. Im Kunsthandel photographiert. Ort unbekannt.

Die Frau ist wie zum Mahle gelagert, der Ellenbogen stützt sich auf ein Polster und nach Analogie ähnlicher männlicher Typen werden wir ihr ein Trinkgefäß in die Hand zu geben haben. Daß es keine Göttin sei, ist ohne weiteres klar. Für die Nacktheit sterblicher Frauen bietet sich nun eine ganze Reihe von Erklärungsmöglichkeiten. Zunächst könnte man an eine Aphroditedienerin denken, eine Hetäre, die ihr eigenes Bild als Weihgeschenk in das Heiligtum gestiftet hat. Doch stammen die meisten Terrakotten der älteren Zeit aus Gräbern, was daher auch für diese Statuette wahrscheinlich ist. Man muß also weiter fragen, ob nicht andere religiöse Beziehungen dahinter stecken. Manche Mysterienkulte versprechen ihren Gläubigen ein seliges Leben nach dem Tode, das vielfach wie das Paradies der Mohammedaner ausgemalt wird, mit ewigen Schmäusen, Tänzen und Liebesfreuden. Dann wäre dies eine selige Schmauserin. In ähnlicher Richtung liegt es, wenn man dem Toten die Abbilder von schönen Frauen mitgibt als Gefährtinnen der Seele, die im Tode dasselbe fordert wie im Leben. Sodann lehren uns die attischen Vasen des sog. geometrischen Stiles, daß im achten und siebten Jahrhundert bei der Totenklage die Frauen nackt auftraten, ein später abgekommener Brauch. Auch bei den Zauberriten spielt die Nacktheit eine große Rolle, worüber man die ergötzlichen Schilderungen in des Apuleius Reiseroman „Die Metamorphosen“ oder „Der goldene Esel“ nachlesen mag. Endlich haben wir schon mehrmals die nackten Kulttänze der Lakonerinnen erwähnt. In den drei letztgenannten Fällen soll die Nacktheit offenbar die Wehrlosigkeit, die Unterwürfigkeit, das Preisgeben an den Willen einer höheren Macht ausdrücken. Für die Terrakottastatuette ist einstweilen keine ganz bestimmte Entscheidung zu geben. Doch scheint mir die Deutung als selige Schmauserin die wahrscheinlichste, weil der entsprechende männliche Typus sicher diese Bedeutung hat.

Stilistisch gehört das Figürchen in die zweite Hälfte des sechsten Jahrhunderts, und man kann nur die Bemerkung wiederholen, daß hier ein völlig männlicher Körper mit stark entwickeltem Brustkasten das Vorbild abgegeben hat.

Abbildung 74. Schmausende Hetären. Randbild von einem Kühlgefäß (Psykter) aus Ton, gemalt von Euphronios (Εὐφρόνιος ἔγραψεν) etwa um 500 v. Chr. Petersburg, Museum der Ermitage.

Hier betreten wir für die Erklärung ganz sicheren Boden. In den Jahrzehnten vor den Perserkriegen berichten uns die Bilder der Wein- und Trinkgefäße ausführlichst von dem lustigen Treiben der reichen jungen Leute und ihrer Freundinnen. Hier haben einige Hetärchen für sich ein fröhliches Symposion veranstaltet. Sekline (σὲ κλῖνε mögen gute Philologen sich selbst übersetzen) spielt die Flöte. Palaisto, die „Ringerin“ trinkt aus Becher und Schale abwechselnd. Smikra, „die Kleine“ spielt Kottabos, d. h. sie schleudert die Neige des Weins aus dem Becher gegen einen (nicht dargestellten) hohen Ständer aus Bronze, auf dem eine Bronzescheibe balanziert. Fällt die Scheibe herunter, so geht der Wunsch oder die Frage in Erfüllung. Die Kleine spricht: „Dir, Leagros, schleudre ich dies“ (τὶν τάνδε λατάσσω Λέαγρε). Das Bildchen ist so unmittelbar aus dem Leben geholt, daß wir zum Glück jeglicher gelehrten Anmerkung überhoben sind, warum wohl diese Dämchen sich ihrer Kleidung entledigt haben. Außer

Abb. 74. Hetären beim Symposion. Rotfiguriges Vasenbild von einem Kühlgefäss, gezeichnet von Euphronios um 500 v. Chr. Petersburg, Museum der Eremitage.

daß wir Rechenschaft ablegen müssen über eine besondere Art von Schmuck, den die eine am Oberarm, die zweite am Handgelenk, die Kleine am Oberschenkel trägt, ein dünner Faden, der in einen Knoten geknüpft ist. Es ist ein Amulett, ein geweihter Wollfaden, der mit einem Zauberspruch in einen besonderen Knoten gebunden ist, damit er Behexung fernhalte und alle bösen Dämonen, so die des Weins, wie vielleicht schlimmere. Das Fädchen ersetzt also den Hetären allen sonstigen Körperschutz, den die ehrbaren Frauen tragen, und dessen sie sich im Dienste ihrer Göttin entledigen müssen.

Euphronios ist für seine Zeit ein ganz hervorragender Zeichner, der zwar noch in mancherlei archaischen Gewohnheiten steckt, aber doch viel Neues aus der Natur herauszufinden weiß. Die prachtvollen Schenkel der Mädchen sind gewiß ganz frisch für diesen Zweck studiert. Doch verunglückt auch hie und da etwas, wie die höchst unwahrscheinliche linke Brust der Palaisto. Ein wirkliches Erfassen des weiblichen Baus ist natürlich auch hier noch nicht vorhanden.

Abbildung 75. Gauklerin. Terrakottastatuette. Höhe 0,09 m. Gefunden in einem Grabe bei Chalkis auf Euböa. Athen, Nationalmuseum.

Das kleine nackte Persönchen geht auf den Händen, um die Gäste beim Mahl zu erheitern. Die Darstellung findet sich öfters auf Vasen des fünften und vierten Jahrhunderts und zwar meist zwischen ringsum aufgepflanzten bloßen Schwertern. Plato gibt in dem Dialog Euthydemos (294 E) den Ausdruck dafür: ἐς μαχαίρας κυβιστᾶν, zwischen den Schwertern kopfstehen. In der Terrakotte ist statt dessen ein Teller oder Reifen mit Zacken am Rande vorhanden. Da das Figürchen einem Toten ins Grab gegeben war, so bedeutet das offenbar, daß die Seele sich weiter an den Künsten dieses Mädchens erfreuen soll. Dem Stil nach gehört die Terrakotte etwa in die zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts. Sie ist nicht sehr fein ausgearbeitet, aber vortrefflich erfaßt ist das reizvolle Motiv des über sich selbst sich stürzenden Mädchenkörpers. Vergleicht man den brillanten ägyptischen Purzelbaum in Abbildung 4, so ist an dem griechischen Werkchen alles derber, kräftiger, aber auch naturtreuer.

Der Kreis dieser Gestalten in Abb. 72, 74 und 75 hat uns nun das Verständnis vorbereitet für eine der schönsten Schöpfungen dieser Art, das nackte Mädchen auf dem Ludovisischen Altar.

Tafel 147. Relief eines flötenspielenden Mädchens. Parischer Marmor. Höhe 0,84 m. Das Relief ist die Nebenseite eines Altaraufsatzes, der 1887 bei der Zerstörung und Bebauung des Parks der Villa Ludovisi in Rom gefunden wurde. Die anderen Seiten des Stückes bringen wir im Abschnitt „Reliefs“. Zuerst im Museo Boncompagni-Ludovisi, jetzt im Thermenmuseum in Rom.

Auf der Hauptseite dieses Marmorwerkes ist eine Frau dargestellt, wie auftauchend aus der Tiefe und hilfreich umfaßt von zwei anderen Frauen. Die wahrscheinlichste Deutung geht auf die Geburt der Aphrodite. Auf der rechten Nebenseite sitzt ein bräutlich verhülltes Mädchen, das Weihrauch auf ein Tragaltärchen legt, auf der linken Seite die nackte Flötenspielerin. Im Gegensatz zu der züchtig verhüllten Braut kann die Nackte nichts anderes sein

Abb. 75. Gauklerin. Terrakottastatuette. 2. Hälfte des 5. Jahrh. v. Chr. Aus Chalkis auf Euböa. Athen, Nationalmuseum.

als die Vertreterin des freien Aphroditedienstes. Die Übereinstimmung mit der Hetäre Sekline des Euphronios ist nicht nur in der Haltung, sondern auch in Einzelheiten schlagend, so vor allem im Beiwerk: Polster und Häubchen. Nur handelt es sich hier natürlich nicht um ein privates Gelage, sondern das Flötenspiel ist Dienst für die Göttin, in dem Sinne wie die tausend Hierodulen zu Korinth der Aphrodite dienten. Auf diese berühmten korinthischen Hetären ein Trinklied zu dichten hielt Pindar nicht für unter seiner Würde, und Simonides verfaßte ihnen ein Epigramm für ein von ihnen geweihtes Dankgemälde, nachdem sie um den Sieg der Griechen über die Perser mit hatten beten dürfen. So kann uns die Veredelung der Hetäre auch in der gleichzeitigen bildenden Kunst nicht wunder nehmen. Die Flötenspielerin des Altarreliefs ist wie eine schöne Blüte der Natur, unbefangen und unbewußt und darum schuldlos, so wie Pindar die Hetären gefeiert hat (fragm. 122. Athenaeus XIII 574 a):

Gastfreundliche Mädchen, Dienerinnen
Der Peitho ihr im reichen Korinth,
Die ihr die gelben Tränen vom grünenden
Weihrauch
Opfert, zu der Eroten himmlischer Mutter,
Auf Aphrodite wendend den Sinn.
Jenseits seid ihr aller Verbote,
Ihr Kinder ihr, auf lieblichem Lager
Von süßer Stunde zu pflücken für euch die Frucht.
Gut aber ist, was notwendig ist.
(σὺν δ' ἀνάγκᾳ πᾶν καλόν).

An unserem Relief wird die Naivität der Auffassung aufs beste unterstützt durch die plastische Formensprache. Es ist die Zeit des strengen Stils, der noch ein wenig Mühe hat, die schwierigen Überschneidungen der Beine zu bemeistern, und der, wo es geht, nach Vereinfachung und Verflächung der Rundungen strebt. In der Bildung des Auges ist der altertümliche Zug beibehalten, es stark nach hinten zu ziehen, um es deutlicher mitsprechen zu lassen. Im Ganzen aber herrscht eine wundervolle Grazie, die mit Worten nicht zu umschreiben ist. Es ist das originale Werk eines Künstlers, der an Feinheit der Gesinnung und an Zartheit des Formgefühls seinesgleichen nicht hat. Grade weil er sich nicht mit selbstbewußter Sicherheit vorträgt, sondern noch mit der Form zu ringen hat, bekommt sein Werk diesen Reiz des Naiven, die Herbheit des Jugendlichen, halb Unbewußten.

Tafel 148. Die Taucherin Hydna (sog. Aphrodite vom Esquilin). Römische Marmorkopie. Höhe 1,54 m. Gefunden 1874 auf dem Esquilin. Rom, Konservatorenpalast.

Das Mädchen bindet sich das volle Haar hinauf, indem die Linke den dicken Schopf festhält, während die Rechte das Band anzieht. An den Füßen Sandalen. Neben ihr steht ein umgestürztes Kästchen, mit Rosen gefüllt, darauf eine Vase ägyptischer Form mit einer Schlange als Reliefschmuck. Darüber liegt das abgelegte Gewand. Rosen wurden im Kulte der Isis gebraucht, und da auch das Gefäß auf Ägypten weist, so ist das Mädchen als Dienerin dieser Göttin zu denken, bei deren Verehrung die rituelle Entblößung vorkam. Oder es könnte Isis selbst damit gemeint sein, die in späterer Zeit oft mit Aphrodite gleichgesetzt und verschmolzen wird.

Alles dieses jedoch ist eine Umdeutung, die der Kopist, den wir etwa in der frühen Kaiserzeit suchen, durch die Marmorstütze einem griechischen Vorbild gegeben hat, das aus Bronze gewesen und um 470 v. Chr. entstanden sein muß. Denn auf diese Zeit weisen aufs deutlichste die einfachen und strengen Formen des Kopfes, die schlichte Behandlung der

Haarsträhne mit den regelmäßigen Schneckenlöckchen über der Stirn, sodann die Auffassung des Körperlichen, wovon nachher noch zu sprechen ist. Jedoch machte die Deutung einer nackten Frau in der Epoche des strengen Stils bisher einige Schwierigkeiten, da man ein so monumentales Bild, weder der Aphrodite noch einer Hetäre, in dieser Zeit nackt denken mochte, was beides erst in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts vorkommt. Somit wirkte es wie eine Erlösung, als ein ganz individueller Fall nachgewiesen wurde, der die Aufklärung zu geben scheint.

In Thessalien lebte um die Zeit der Perserkriege ein berühmter Taucher, Skyllis von Skione, der auch seine Tochter Hydna in seiner Kunst ausgebildet hatte. Als nun die Flotte des Xerxes bei einem Sturme in der Nähe des Pelion vor Anker gehen mußte, tauchten die beiden ins Meer und fügten durch Losreißen der Anker und durch Kappen der Taue den Feinden viel Schaden zu. Zum Danke für die patriotische Tat wurden ihnen von den Amphiktyonen im Heiligtume des delphischen Apollo Statuen errichtet, von denen die der Hydna von Nero nach Rom entführt wurde, wie Pausanias erzählt. Da nun die Ehrung der Hydna genau in die Zeit fällt, in der wir das Original der esquilinischen Statue nach ihrem Stilcharakter ansetzen müssen, so hat die Vermutung die größte Wahrscheinlichkeit, daß sie eine Kopie der Taucherin ist. Das Motiv wird dann völlig klar. Das Mädchen bindet sich das Haar fest, damit es sie im Wasser nicht hindert. Und sie behält die Sandalen an, damit ihr der rauhe Meeresboden nicht die Füße verletzt, während für das gewöhnliche Frauenbad gerade das Ablegen der Schuhe charakteristisch ist.

Auch der bei aller Weichheit kräftige Bau des Körpers findet damit seine Erklärung, und die Eigentümlichkeiten der Stilstufe fallen wiederum aufs glücklichste zusammen mit dem sachlichen Sinn. Die Hüften sind relativ schmal, der Brustkorb breit, die Brüste klein und weit aussen sitzend. Die Haltung hat namentlich in der Rückenansicht einen Anflug von Härte und Starrheit, der auf geübte Muskeln und Spannkraft des Willens deutet. Ganz individuell ist der geschlossene Stand der Füße und das schämige Andrücken des Oberschenkels. Überraschend jedoch ist für ein Werk des strengen Stiles die feine Durcharbeitung der Oberfläche, besonders die weiche Rundung der Schenkel, die Fülle und der Formenreichtum an Hüfte und Bauch. Das kann man verschieden erklären. Vielleicht hat der römische Kopist, der in jedem Fall keiner von den gedanken- und gefühllosen war, aus Eigenem hinzugetan. Oder aber, was bei der geschlossenen Schönheit des Ganzen mich weit wahrscheinlicher dünkt, der alte Künstler hat hier mehr als sonst üblich nach dem Modell gearbeitet, weil es eine durchgebildete Typik für den nackten weiblichen Körper noch nicht gab.

Tafel 149. Abbildung 76. Niobide. Parischer Marmor. Höhe 1,49 m. Gefunden 1905 in Rom, bei einem Hausbau in der Via Collina. Der Besitz der neuen Statue ist zur Zeit zwischen dem italienischen Staate und der Banca Commerciale Italiana streitig, da noch nicht entschieden ist, ob die Fundstelle auf öffentlichem Grund oder auf dem der Bank gehörigen gelegen hat. Einstweilen ist die Statue in dem Hauptgebäude der Bank in Mailand aufgestellt.

Eines der schönsten Werke griechischen Meißels, das fast unversehrt erhalten ist, kam neuerdings in Rom in einer Gegend zu Tage, wo im Altertum die Gärten des Sallust gelegen haben. An der gleichen Stelle waren einige Jahre früher zwei Statuen von Niobiden gefunden worden, die in die Glyptothek Ny-Carlsberg zu Kopenhagen gelangt sind.

Furtwängler hatte die beiden zuerst gefundenen Werke, deren wir eines bei den liegenden Gestalten bringen, für Teile eines Giebelschmuckes erklärt. Der Fund der dritten Gestalt bestätigte seine Vermutung auf das glänzendste. Daß es griechische Originalwerke sind, geht außer aus der Güte der Arbeit aus technischen Umständen hervor, da sich kleine Teile angestückt finden in einem noch an den Archaismus erinnernden Verfahren.

Das Mädchen ist von dem unbarmherzigen Pfeil in den Rücken getroffen und beide Hände fahren in hilflosem Schmerze nach der verwundeten Stelle. Sie bricht mitten im Lauf in die Kniee. Der Peplos hat sich bei der raschen Bewegung der Arme gelöst, im Rücken halten ihn noch die Hände, aber die Pracht des Körpers zeigt sich fast unverhüllt. Die Lippen öffnen sich angstvoll, und wie mit leise klagendem Laut sinkt der Kopf hinten über. Nur einen Augenblick noch und die stolze Gestalt muß rückwärts niedersinken. Die berühmten jüngeren Niobidengestalten sind vielleicht erregter und sprechender in Haltung und Schmerzensausdruck, aber sie reichen nicht entfernt an die vornehme Würde, an die unendliche Ergebenheit in das Schicksal, die aus dieser Gestalt spricht. Eine tragische Größe und Schönheit von äschyleischer Kraft und Stimmung! So schickt Kassandra sich zum Sterben an:

323 Abb. 76. Niobide (Tafel 149). Griechische Giebelstatue, 450—440 v. Chr. Mailand, im Palaste der Banca Commerciale Italiana. 324

Ich geh zu enden: leiden werd' ich dort den Tod!
Dich, Pforte, grüß ich, Pforte mir ins Schattenreich!
Doch fleh ich eins: mich treffe gleich der
Todesstreich,
Auf daß, wenn mein sanft sterbend Blut zu
Boden fließt,
Sich ruhig ohne Todeskampf mein Auge schließt!
Äschylos Agamemnon v. 1291—1294.

In Schönheit sterben. Das ist wohl niemals wieder so groß und so schlicht dargestellt worden.

Der Wärme und Tiefe der Empfindung ist die formale Schönheit ebenbürtig. Man mag nicht viel mit Worten an diesen heiligen Gliedern herumtasten, vor ihrer keuschen Schönheit ziemt sich andächtiges Schweigen. Wie ruhig, wie milde bei aller Energie sind diese Formen. Wie vereinigt sich die Kraft und Pracht des Aufbaus mit den zartesten Übergängen, dem sanften Verfließen der Flächen ineinander. Wie malerisch weich steht der Kopf im Relief. Man möchte meinen, der Künstler sei fast mehr Maler gewesen wie Plastiker. Suchen wir seine zeitliche Stellung zu bestimmen, so empfinden wir zunächst noch manches Gebundene, ja Herbe. Da ist im Umriß nichts von der gesättigten Schönheitslinie der phidiasischen Kunst, sondern die Winkel der Kniee sind hart, die grade Linie der rechten Körperseite fast starr.*) Im Gewand ist noch ein Suchen. Es hat weit mehr Naturalismus als der Parthenonstil. Man könnte es ganz von der Gestalt loslösen und würde eine wundervolle unmittelbare Studie nach der Natur haben. Besonders wie die Falten unten auf den Boden stoßen und sich in rundlichen Zügen ausbreiten, das ist nicht aus der Gesamtidee der Komposition entstanden, sondern für sich studiert. Es wirkt hart, wie der linke Unterschenkel von dem Gewande überschnitten wird. Eine vollkommene Einheit zwischen Gewand und Körper ist nicht gefunden, die beiden Elemente streiten noch um die Herrschaft. Auch in der schlichten Haarbehandlung fühlen wir ein letztes Nachklingen des strengen Stils.

Andererseits ist so viel Reife in dem Ganzen, daß wir keinenfalls vor die Mitte des fünften Jahrhunderts hinaufgehen können. Abwärts hat Furtwängler die Grenze auf etwa 440 v. Chr. gesetzt. Mit Recht, denn neben dem glänzenden Stile der Parthenonfrauen hätte sich der schlichtere Naturalismus des Niobidengewandes wohl kaum mehr halten können. Ob der Künstler ein Attiker war, ist nicht ohne weiteres sicher. Die meisten Fäden führen rückwärts zu den Skulpturen des olympischen Zeustempels, deren Meister denselben Naturalismus, die gleiche malerische Grundauffassung des plastischen Problems, endlich eine ähnliche seelische Weichheit haben. Man denke etwa an den sinnenden Greis des Ostgiebels oder an den müden Herakles in der Metope mit dem nemeischen Löwen. Von wannen diese Künstler kamen, ist noch ein Rätsel. Nur daß sie weder Attiker noch Peloponnesier sind, ist sicher. Neuerdings ist der Nachweis versucht worden, daß sie eng mit der großen nordgriechisch-jonischen Malerschule zusammenhängen, deren vornehmster Name Polygnot ist. In den Bannkreis dieses Großen wird auch der Niobidenkünstler gehören.

*) Unsere Tafel gibt die allein richtige Ansicht wieder, so wie die Statue im Giebel stand. Die meisten der verbreiteten Photographien, sowie unsere Abb. 76 zeigen sie weiter von links, sodaß zwar mehr von der Körpermodellierung sichtbar, der Gesamteindruck aber falsch wird.

Abb. 77. Kopf des nackten Mädchens auf Tafel 150.

Tafel 150. Mädchen mit Haube. Bronze. Höhe 0,25 m. Gefunden bei dem antiken Beroea in Makedonien. 1909 für das Antiquarium in München erworben. Hierzu **Abbildung 77 und 78.**

Die Statuette wird nach der Feinheit der Ziselierung besonders an Augen und Haar von ihrem Entdecker Sieveking gewiß mit Recht für eine originale griechische Arbeit erklärt. Sie vermehrt auf das willkommenste die kleine Reihe nackter Frauenbilder des fünften Jahrhunderts. Die schlichte, aber präzise Behandlung der Haube, die saubere Umzirkung der

Abb 78. Glaspaste in Berlin, Antiquarium (zu Taf. 150).

Haarlocken (Abbildung 77) machen die Datierung in die zweite Hälfte dieses Jahrhunderts sicher. In der Körperauffassung läßt sich eine große Zurückhaltung in der Modellierung bemerken. Alles ist sehr flächig gehalten, die Brüste nur wenig gewölbt. Auch die Hüftlinie lädt nicht allzu stark aus. Immer noch wirkt die archaische Auffassung vom weiblichen Körper nach.

Die Ergänzung der Statuette läßt sich nach einem antiken Glasabdruck eines geschnittenen Steines geben, auf dem sich eine ähnlich gestellte nackte Frau auf ein Statuenpostament stützt, indem sie auf ein Waschbecken zu ihren Füßen herabblickt (Abbildung 78). Für die Statuette ist eine Stütze an der linken Seite auch deshalb anzunehmen, weil sie sonst nicht im Gleichgewicht wäre. Das Mädchen wird also als Badende zu betrachten sein, sicher keine Göttin, sondern eine Sterbliche. Und hier werden wir denn zum ersten Male die Deutung auf das Weihebild einer Hetäre wagen.

Die Haltung ist verwandt mit dem „Narziß" des Polyklet (Tafel 65) und auch die flächige Behandlung legt es nahe, das Werkchen in den Kreis der argivischen Kunst zu verweisen. Wir gedenken dabei wieder der Nachbarstadt Korinth, dessen berühmte Hierodulen sich als die ersten getraut haben mögen, ihr eigenes nacktes Bild von der Hand eines guten Meisters der Göttin darzubringen.

Tafel 151. Abb. 79. Weiblicher Torso. Marmor. Höhe 1,04 m. Neapel, Museo Nazionale.

Abb. 79. Weiblicher Torso. Neapel. (Tafel 151.)

Die eigenartige Schönheit dieses Torso wird uns historisch erst jetzt verständlich, nachdem sich durch die neuen Funde der Blick dafür geschärft hat, wie sich die ältere Kunst bis zur Mitte des vierten Jahrhunderts mit dem Problem des nackten weiblichen Körpers abfand. Wir erkennen jetzt, daß es vor der knidischen Aphrodite des Praxiteles zu keiner eigentlich typischen Bildung gekommen ist. Erst diese Schöpfung war von so geschlossener Form und so ‚gefundenen' Schönheitslinien, daß sie kanonische Geltung gewann und die Folgezeit nicht wieder von ihr loskam. In diesem Sinne bleibt die alte Anschauung durchaus bestehen, daß Praxiteles der eigentliche Schöpfer des nackten Aphrodite-Ideals ist. Alle früheren Versuche sind mehr individuelle Lösungen, eine Erledigung des Problems von Fall zu Fall. Das hängt bis zu einem gewissen Grade wohl mit der geringen Häufigkeit solcher Aufträge zusammen. Die tieferen Gründe aber werden sein, daß einstweilen die allgemeine geistige Stimmung für dieses Thema noch nicht reif war und daß die Künstler ihrerseits noch durch andere Probleme in Atem gehalten wurden.

Der Neapler Torso ist nächst der neuen Niobide die größte vorpraxitelische Gestalt dieser Art. Eine wunderbare Flächigkeit und Einfachheit der Gesamtanlage, dabei aber an manchen Stellen, besonders an den Hüften, naturalistische Formen, die im späteren Aphrodite-Ideal undenkbar sind. Im Grundbau ladet die breite Hüfte mächtig aus und die gewählte Stellung

Abb. 80 a. Statuette Leclerq Paris.

verstärkt das. Aber Taille, Brust und Schultern sind so kräftig, breit und flächig, daß wir wiederum fühlen, daß das männliche Körperideal noch immer nicht ganz überwunden ist. Soweit es überhaupt bei naturgetreuer Darstellung geht, ist hier die weibliche Erscheinung der männlichen angenähert.

Für die Ergänzung ist wieder die Berliner Paste (Abbildung 78) wichtig. Auch der Torso muß mit aufgestützter Hand gedacht werden. Durch das Gewand über dem linken Unterarm steht er der Paste noch näher als die Münchener Statuette. Der Kopf war zur linken Seite geneigt. Ob wir aber auch hier eine Sterbliche erkennen dürfen, das möchte bei der Hoheit des Werkes fraglich sein. Für eine Aphrodite erscheinen die Formen vielleicht zu jugendlich-mädchenhaft. Ob man etwa die Chariten um diese Zeit schon nackt dargestellt hat, wissen wir nicht.

Sieveking hat für die kunstgeschichtliche Datierung mit Recht eine schöne Statuette der Sammlung Leclerq herangezogen, in der Furtwängler zuerst ältere und zwar polykletische Züge erkannt hatte (Abbildung 80). Sie hat die Stellung des polykletischen Diadumenos. Ohne diese noch wenig geklärten Fragen hier wirklich behandeln zu können, glaube ich doch in Fortsetzung von Sievekings Untersuchungen für den Neapler Torso in Kürze aussprechen zu dürfen: daß wir mit seiner zeitlichen Ansetzung weit ins fünfte Jahrhundert, ja bis in die Nähe der neuen Niobide hinaufgehen müssen; daß die Übereinstimmung seines Standmotivs mit dem „Narziß“ seinen Ursprung im polykletischen Kreise zu suchen veranlaßt und daß noch entschiedener die flächige Behandlung der Formen ihn zu Polyklet stellt. Bei diesem Künstler wäre das Hinneigen zum männlichen Körperideal noch besonders begreiflich. Zur Probe auf diese Thesen lege man den Torso neben die drei Amazonen. Die Formen der Brust sind bei diesen charakteristisch verschieden. Bei der phidiasischen ist sie von breiter Basis und flach gewölbt, bei der kresilëischen von geringem Durchmesser und spizzerem Umriß, bei der polykletischen endlich von mittelbreiter Basis und fast halbkugeliger Form. Am Torso, als an einem jugendlicheren Körper, ist die Brust weniger voll. Aber in der Grundanlage stellt sie sich ganz deutlich zu dem polykletischen Typus.

Abb 80b. Statuette Leclerq. Paris.

Tafel 152. Aphrodite mit dem Apfel. Bronzestatuette. Höhe 0,15 m. Ergänzt der Pfeiler. Dresden, K. Skulpturensammlung.

Daß hier die Göttin selbst gemeint sei, wird durch den Apfel in der Linken bewiesen. Indem sie sich auf einen Pfeiler lehnt — der natürlich von besserer Form zu denken ist als in der Ergänzung —, setzt sie den linken Fuß im polykletischen Schreitmotiv zurück und faßt mit der Rechten eine Haarlocke, ein Zug, der den Diadumenos in die Erinnerung ruft. Der Kopf neigt sich, der Blick geht verloren ins Weite. Die Haltung, so schön sie ist, entbehrt ein wenig der inneren Begründung. Dem Künstler war es mehr um das Ausbreiten der Schönheit zu tun als um unmittelbare Natur. In die Linien des Körpers hat er hineingelegt, was nur immer an Geschmeidigkeit und elegantem Rhythmus möglich war. Die Figur ist streng in Vorderansicht aufgebaut, die Einzelformen sind einfach und flächig und in den Rundungen sehr knapp. Der Kopf ist im Verhältnis zum Körper ziemlich groß. So stimmen alle Beobachtungen zu dem Schlusse, daß wir auch hier polykletische

Grundauffassung vor uns haben. Allerdings sicher nicht die Art des Meisters selbst, sondern eine an ihn sich anschließende, noch stärker auf formale Eleganz ausgehende Richtung. Denkt man sich die Statuette ins Spiegelbild, so stimmen die wesentlichen Teile des Aufbaus mit dem Neapler Torso überein, nur ist dieser im Umriß herber und in der Ausführung naturalistischer. Die versuchte Beziehung des Torso auf Polyklet wird also wesentlich gestützt durch die Verwandtschaft mit diesem jüngeren Werk, das wir unabhängig davon als eine Fortsetzung seiner Art, etwa im vierten Jahrhundert, erkannt haben. Die Arbeit der Statuette ist sehr fein, so daß man sie für griechisch halten muß.

Tafel 153. Aphrodite mit Eros. Marmor. Höhe 0,62 m. München, Sammlung Pringsheim.

Furtwängler hielt diese Statuette für eine Arbeit hadrianischer Zeit, geschaffen in Anlehnung an ein Werk aus der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts, etwa des Euphranor, und mit Verwendung des Motivs der Aphrodite Anadyomene auf dem berühmten Bilde des Apelles, wo die Göttin, aus dem Meeresbad aufsteigend, sich den Schaum des Wassers aus den Haaren preßt. Sieveking hat jedoch darauf hingewiesen, daß es nicht viel anderes ist als eine Abwandlung des Diadumenos-Motivs der Statuette Leclerq, und daß die auffallend flächige Anordnung der Gestalt auf das fünfte Jahrhundert zurückweist. Demgegenüber muß betont werden, daß der treffliche Kopist, der die reizende Figur gearbeitet hat, in der Schmächtigkeit des Rumpfes und der Kleinheit der Brüste vollständig einem hellenistischen Ideal gefolgt ist, das wir nachher in der Gruppe der drei Chariten kennen lernen werden (Tafel 161). Daß er von sich aus ein Vorbild des fünften Jahrhunderts so weit abgewandelt habe, ist durchaus unwahrscheinlich. Ich glaube daher, daß allerdings mit Recht hinter dem Aufbau der Figur ein altes Vorbild des fünften Jahrhunderts gesucht wird, daß dies jedoch in hellenistischer Zeit in allen Einzelheiten umgearbeitet und dem neuen Geschmack angepaßt worden ist.

Tafel 154. Aphrodite mit dem Schwert. Römische Marmorkopie. Höhe 1,23 m. Ergänzt die Standplatte mit der Vase und dem Gewand, die Füße, einige Finger, Teile des Schwertes und Schwertbandes. Der Kopf war gebrochen, ist aber zugehörig. Florenz, Uffizien.

In einzelnen alten Kulten war Aphrodite als strenge Herrin mit Waffen gedacht. So ist z. B. in ihrem Tempel auf Akrokorinth das Bild einer „bewaffneten“ Aphrodite bezeugt, das wahrscheinlich altertümlichen Stiles war. In der Florentiner Statue legt sie sich nackt das Schwert um. Man hat gemeint, das sei die Waffe des Ares, der ja in manchen Kulten als legitimer Gatte mit ihr verbunden ist. Aber zweifellos ist es nichts weiter als die spielende Abwandlung des alten Gedankens der kriegerischen Aphrodite, genau so wie der Drachentöter Apollon schließlich als Sauroktonos mit der Eidechse spielt. Durch diese Parallele werden unsere Gedanken bereits in den praxitelischen Kreis gelenkt. Nun hat der Kopf der Statue im Gesicht und Haar eine gewisse Verwandtschaft mit dem Sauroktonos, und die Haltung der Beine stimmt völlig mit der knidischen Aphrodite überein. Ich halte es für möglich, daß wir hier ein Jugendwerk des Praxiteles vor uns haben. Jedenfalls bereitet sich hier ein wesentlicher Fortschritt vor, der dann in der knidischen Aphrodite voll durchgeführt wird, die Komponierung auf das Rund. Alle bisherigen Aphroditetypen, einschließlich der nachher zu besprechenden von Arles (Abb. 87) sind streng in der Vorderansicht entwickelt. Im Vergleich zu dem „Diadumenos-Motiv“ der Pringsheimschen und der Dresdener Statuette wird bei der Florentiner Gestalt durch die Haltung des linken Armes, durch die Wendung des Kopfes und vor allem durch das umlaufende Band der Blick rings um die Figur herumgeführt. Die starke Tiefenbewegung wird unten nochmals aufgenommen durch die charakteristische Stellung des Kniees. Auch in der Einzelform ist alles weit mehr auf Rundung nach hinten als auf den Umriß der Vorderansicht hin angelegt. Das Körperideal ist dem der Hydna nicht unähnlich, voll, rundlich, aber doch noch ganz mädchenhaft. Die Knidierin ist dagegen die reife Frau mit stärkeren Hüften und durchgebildeten Formen. Jedenfalls also erscheint uns die Florentiner Aphrodite als eine künstlerische Vorstufe zur Knidierin, in der sich der neue Kompositionsgedanke vorbereitet, durch den jene ihre sieghafte Schönheit erlangt.

Abbildung 81. Aphrodite, das Halsband umlegend. Bronzestatuette. Höhe 0,25 m. London, British Museum.

Die schöne Statuette ist aufs engste verwandt mit der Florentiner Aphrodite auf Tafel 154. Wie jene das Schwert, so legt diese ein (zu ergänzendes) Halsband um mit ungefähr der gleichen Armhaltung, in freierer Fortbildung des alten Diadumenosmotivs. Auch der Kopf ist eine deutliche Weiterbildung des Florentiners. Ganz gleich ist die Anordnung des

Haares mit einem breiten Bande darin, nur ist die Behandlung weicher, fast schon so seidig wie bei der Knidierin. Endlich bildet der Körper eine Überleitung zu dieser. Er ist bereits frauenhafter und durchgearbeiteter als bei der Florentinerin, aber noch nicht ganz von der Breithüftigkeit der Knidierin. Die Kniehaltung ist bei allen dreien gleich. Wenn sich somit die Figur zwischen eine mutmaßliche und eine gesicherte praxitelische Gestalt einreiht, so gewinnt die Vermutung große Wahrscheinlichkeit, daß es die Nachbildung eines literarisch bezeugten praxitelischen Werkes sei, der Pseliumene, d. i. der „sich Umwindenden“ (ψελιόω). Mit was sie sich umwindet, geht aus dem Ausdruck nicht hervor; es könnte auch ein Armband gewesen sein, worauf das Wort ψελιοῦν in der Regel geht, ferner ein Kranz oder ein Busenband, endlich eine Halskette. Da wir nun einen so ausgesprochen praxitelischen Typus mit der Halskette haben, so werden wir das ψελιοῦν mit einiger Zuversicht auf ihn beziehen dürfen.

Abb. 81. Aphrodite, das Halsband umlegend, vielleicht die Pseliumene des Praxiteles. Bronzestatuette. London, British Museum.

Tafel 155. Knidische Aphrodite des Praxiteles. Höhe 2,05 m. Nach dem zusammengesetzten Abguß im Münchener Abgußmuseum. Der Körper ist genommen von der Marmorkopie im Vatikan (Abbildung 82), die dort ein modernes Gewand aus marmorfarben bemaltem Blech um den Unterkörper trägt. Aufgesetzt ist die beste der erhaltenen Wiederholungen des Kopfes, gefunden in Tralles, jetzt in Berlin in der Sammlung von Kaufmann (siehe Abschnitt ‚Weibliche Köpfe‘). Ergänzt ist an der vatikanischen Replik (außer dem Halse) der linke Arm vom Armband bis zur Hand, ausschließlich der Fingerspitzen, Teile der Unterschenkel, der Untersatz des Gefäßes mit Ausnahme der obersten Platte. Neu ergänzt ist in München der Unterarm mit der rechten Hand. **Abbildung 82**: Abguß der vatikanischen Kopie mit dem nicht richtig aufgesetzten Kopf und der schlecht ergänzten rechten Hand.

Die Aphrodite des Praxiteles galt für das schönste Werk des Meisters und war eine der berühmtesten Statuen des Altertums, um derentwillen man eigens die Reise nach Knidos machte, wie Plinius sagt. König Nikomedes von Bithynien bot den Knidiern die Tilgung ihrer ganzen sehr großen Staatsschuld an, wenn sie ihm das Kunstwerk überließen. Die Statue stand, wie Lukian und Plinius beschreiben, in einem Tempelchen, das auch auf der Rückseite eine Tür hatte, so daß man sie von allen Seiten betrachten konnte. Die Epigrammendichter üben ihren Witz an ihr in mannigfaltiger Weise.

Durch das Meer nach Knidos kam einst von Paphos Kythere,
Dort ihr eigenes Bild war sie zu sehen gewillt.
Als sie ganz es beschaut in dem ringsumschlossenen Raume,
Rief sie verwundert: Wo sah mich Praxiteles nackt?

Anthologie 1, 104, 9.

Ein anderes lautet:

Pallas und Hera bekannten, als sie die Knidierin sahen:
Unrecht taten wir einst, daß wir auf Paris geschmält.

Anthologie 1, 97, 9.

Die Stadt Knidos prägte das Bild der Statue auf ihre Münzen, und so ist das Wiedererkennen der Kopien nicht schwierig gewesen. Aber unendlich viel, das Beste ist uns verloren gegangen. Wir sehen es an dem olympischen Hermes, mit welch unsagbarem Leben Praxiteles die Oberfläche des Marmors erfüllte, und daß gerade das Letzte an der Arbeit, die sanfte Glättung des Steines, die schwellende Fülle der Einzelformen es sind, die des Meisters höchsten Ruhm begründet haben. Die Kopisten geben uns die Formen flau und vergröbert. Wenn zu dem Kopf aus Tralles der Körper gefunden wäre, hätte uns dieser vielleicht mehr von der verlorenen Schönheit vermittelt. So müssen wir versuchen, vom olympischen Hermes aus all jenen zarten Reizen der Oberfläche, die blühende Fülle des Lebens, die Feinheit der Licht- und Schattenwirkung in der Phantasie auf die Aphrodite zu übertragen.

Abb. 82. Aphrodite des Praxiteles (Tafel 155). Abgufs nach der Vatikanischen Kopie mit unrichtig gewendetem Kopf, ohne das moderne Blechgewand um den Unterkörper.

Die Göttin rüstet sich zum Bade. Das letzte Gewand legt sie auf den Wasserkrug. Der Blick geht träumend in die Ferne, die Hand deckt unbewußt den Schoß. Selbstvergessenheit, keusche Hoheit, unnahbare Reinheit. Und doch die Liebesgöttin, das zur Liebe geborene, nur in der Liebe lebende Weib. Alles Niedrige ist fern. Niemals ist das Sinnenleben so geadelt worden wie in diesem Leibe, niemals die Liebe, die ohne Schuld und Sünde ist, so rein verkörpert worden. Man wird an den feinsinnigen Mythos von Hera erinnert, die mit jedem jungen Jahr ein Bad in den Fluten des Meeres nimmt, um jungfräulich wieder emporzutauchen.

Das Körperideal ist das einer vollkommen reifen Frau, mit entwickelter Brust, ausladender Hüfte, gerundeten Schenkeln, schlanken Waden und fein gebauten Knöcheln. Alle Formen sind ins Große und Einfache gesehen. So wundervoll weich und reich modelliert wir uns am Original die Oberfläche zu denken haben, so fehlt doch alles Kleinliche, Niedliche, das ans Lüsterne streifen könnte. Grade auf dieser Zurückhaltung in der Einzelform beruht zum guten Teil der Eindruck der Hoheit.

Das formale Problem ist bewußt in derjenigen Richtung vollendet, die wir schon an der Pseliumene und der Florentinerin als etwas Neues und spezifisch Praxitelisches erkannten: daß gegenüber der älteren reliefhaften Anordnung die Gestalt auf Mehr- oder Allansicht komponiert ist, was ja auch in der Aufstellung in Knidos zum Ausdruck kam, die gewiß nach Anordnung des Künstlers geschehen war. In einem Abkömmling, der Venus von Medici, werden wir diesen Zug noch deutlicher finden.

Bei der Knidierin führt der rechte Arm gewissermaßen um den Körper herum und auch die Einzelmodellierung leitet überall rund in die Tiefe.*) Ein besonders feiner Zug der Komposition ist es, daß die Kniee einander so genähert sind, daß die Oberschenkel wie zu einer runden Säule zusammenwachsen. Dies Standmotiv, das wir bereits bei den beiden vorigen Statuen fanden, bleibt fortan typisch. Es hat aber mehr als bloß formalen Wert. In dem unbewußten Zusammenpressen der Schenkel liegt die ganze Schutzbedürftigkeit, die Ängstlichkeit und Zurückhaltung des Weibes. Und so erkennen wir in dem Aphroditebildner Praxiteles einen viel feineren Psychologen als wir ihn in seinen männlichen Statuen fanden, die bisweilen eine tiefere Charakterisierung der Persönlichkeit vermissen ließen (Sp. 133). Wenn wir ihn dort als den größten Schönheitsucher der Antike gezeichnet haben, so gibt uns seine Aphrodite Recht. Denn das Thema vom schönsten Weibe hat er am vollkommensten gelöst. Daß er diese Schönheit aber nicht als eine bloß körperliche erfaßte, sondern seiner Göttin zum schönen Leibe auch die vornehme Seele gab, das hebt ihn über alle antiken Künstler, die sich nach ihm an dem Probleme versucht haben, und stellt ihn den Größten aller Zeiten gleich.

Abb. 83. Aphrodite von Ostia. Nachfolge des Praxiteles. London, British Museum.

*) Auf Abbildung 82 läßt sich dies in der allerdings zu harten Oberlichtbeleuchtung besser erkennen als bei dem seitlichen Licht der Tafel 155.

Tafel 156. Venus von Medici. Marmor. Höhe 1,53 m. Ergänzt der rechte Arm, die Finger der linken Hand, die Nasenspitze, am Delphin Schwanz und linke Vorderflosse. Die Statue war mehrfach gebrochen und ist modern übergangen. Die Künstlerinschrift des Kleomenes an der Standplatte ist modern. Früher in Villa Medici in Rom. Florenz in der Tribuna der Uffizien.

Die Göttin will zum Bade ins Meer steigen, Eroten spielen auf dem Delphin zu ihren Füßen. Die Hände decken Schoß und Brust und der Blick geht in die Ferne wie bei der Knidierin. Aber die Stimmung ist merkbar verändert. Das ist nicht mehr das träumende Hinausblicken, sondern eher ein Aufmerken und Umschauhalten. Der göttliche Leib biegt sich zusammen wie in einem kleinen Schauder vor der Kühle und Feuchte, aber auch als wolle er sich durch sich selbst decken vor dem Belauscher, der doch nicht ganz unwillkommen wäre. Man hat die Gestalt geziert und kokett gescholten. Die Worte sind zu hart und zu plump. Aber tatsächlich liegt in dem Umstande, daß die Göttin sich der Macht ihrer Schönheit so deutlich bewußt ist, der Anfang des Herabsteigens von der keuschen Höhe der Knidierin.

Formal setzt diese Statue alle Grundgedanken der Knidierin fort. Die Kompositionsart ins Runde ist gesteigert, indem nun auch der linke Arm den Blick um die Gestalt herumführt und so zusammen

mit dem rechten gewissermaßen eine Hülle um den Körper bildet, eine Art ideeller Wand, besonders deutlich bemerkbar in der Aufnahme Tafel 156 links, wo die Anregung des Auges zur Komplettierung der Rundfläche durch das vortretende Knie aufgenommen und verstärkt wird. Der gesteigerte Reiz in der Linienführung des Ganzen ist ohne weiteres fühlbar. Er ist aber auch in der Einzelform verstärkt. Da ist alles praller, gerundeter, reicher modelliert. Und dies ist nicht ohne Berechnung, ist nicht ohne das Mitschwingen erregter Sinne entstanden.

Kunstgeschichtlich ist damit die Stellung der Mediceerin im allgemeinen bestimmt. Wir wissen, daß die Kunstart des Praxiteles sich in einer fruchtbaren Schule weit in die hellenistische Zeit hinein ununterbrochen fortgesetzt hat. Ob wir aber die Mediceerin den literarisch bezeugten „Söhnen des Praxiteles“ oder seinen Enkelschülern zuteilen sollen, dafür fehlen einstweilen sichere Anhaltspunkte. Doch möchte man bei dem unleugbaren Raffinement der Auffassung lieber bis in die zweite Generation, also etwa die ersten Jahrzehnte des dritten Jahrhunderts v. Chr. hinabgehen. Die Arbeit der Statue ist so vortrefflich, daß man sie vielfach für ein Original gehalten hat, zumal der Stamm mit dem Delphin so ganz in die Komposition einbezogen ist, daß er nicht wie eine gewöhnliche Kopistenzutat wirkt. Doch ist infolge der modernen Überarbeitung und Glättung ein sicheres Urteil unmöglich.

Abb. 84. Aphrodite in Syrakus (Tafel 157).

Abbildung 83. Aphrodite von Ostia. Römische Marmorkopie von guter Arbeit. Ergänzt beide Arme. Gefunden 1775 in einem römischen Bade in Ostia. London, British Museum.

Dies feine Werkchen praxitelischen Charakters schließt sich in der Körperbildung eng an die Mediceerin an, steht aber im Kopf der Knidierin noch näher. Leider sind die Arme nicht erhalten, doch wirkt die Ergänzung sehr überzeugend. Wenn die Göttin, wie der Ergänzer annahm, ihr Gesicht im Spiegel betrachtete und mit der anderen Hand nach dem Gewand griff, das zugleich von den Schenkeln gehalten wird, so ist das wieder ein Augenblick völliger Unbefangenheit. Doch ist immerhin das stärkere Anpressen der Schenkel nicht ohne einige sinnliche Wirkung, und eine leichte zierliche Koketterie liegt über dem Ganzen.

Tafel 157. Abbildung 84. Aphrodite. Marmor. Überlebensgroß. Syrakus, Museum.

Wie man den sinnlichen Reiz der Aphroditebilder weiter zu steigern vermochte, das läßt besonders deutlich die Aphrodite von Syrakus erkennen. Die Mediceerin ist hier um ein Gewand „bereichert“, das von der Linken vor dem Schoße zusammengehalten und von einem neckischen Windstoß nach beiden Seiten auseinandergeweht wird. Aus der selbstverständlichen Nacktheit wird eine plötzliche Entblößung. Diese pikante Erfindung muß spät-hellenistisch sein. Die Statue ist von guter Arbeit, besonders der Rücken ist wundervoll durchgeführt und zeigt, wie liebevoll man sich mehr und mehr in alle Einzelreize der weiblichen Formenwelt vertiefte.

Tafel 158. Abbildung 85. Kapitolinische Aphrodite. Römische Kopie. Marmor. Überlebensgroß. Ergänzt Zeigefinger der linken Hand, alle Finger der rechten Hand, Nasenspitze. Rom, Kapitolinisches Museum.

Die Göttin ist in dieser Statue weit mehr irdisches Weib als in den vorigen. Die Arme legen sich enger und ängstlicher an den Körper, die Beine drängen sich näher und absichtlicher zusammen, und so bekommt die Haltung etwas Kleinliches und Gedrücktes. Es fehlt die großartige Unbefangenheit der Knidierin so gut wie die selbstsichere Freude an der eigenen Schönheit bei der Venus von Medici. Der Körper ist weit naturalistischer durchgeführt als bei jenen. Besonders die Rückseite wird von Kennern geschätzt, wie man sich vor dem Original bei der Beobachtung der Museumsbesucher überzeugen kann, denen ein satyrhaft grinsender Kustode durch eifriges Drehen des Sockels die verborgenen Schönheiten nicht vorenthält. Auffallend sind einige individuelle Züge im Körperbau, die die Statue durchaus von der großen Schar der sonstigen nackten Aphroditen scheiden: die Oberschenkel sind schmächtig und erscheinen relativ kurz, die Hüften laden nicht

Abb. 85. Kapitolinische Aphrodite (Tafel 158).

stark aus, die Brüste sitzen tief, sind an der Basis sehr breit und runden sich weit nach außen. Der Kopf ist zwar ein Idealkopf, aber von ziemlich flauen und kleinlichen Zügen. Im Gegensatz zu dem schlichten Haar der Knidierin ist eine hochgetürmte Haarschleife da, hinten fallen von einem Knoten zwei Schöpfe auf die Schultern.

Wegen der gekünstelten Frisur und des Naturalismus im Körperlichen hat man die Entstehung des Originals bisher in die hellenistische Zeit gesetzt. Neuerdings ist ein Kopf in die Münchener Glyptothek gelangt, der in Haartracht und Maßen genau übereinstimmt, aber vollkommen andere Gesichtszüge zeigt, die in das vierte Jahrhundert zu weisen scheinen. Darnach hat Sieveking das Urbild unserer Statue neben die knidische Aphrodite gesetzt als eine unabhängige gleichzeitige Schöpfung, die wegen der Haarfrisur etwa in die Nähe von Leochares und Skopas gehöre. Der Realismus des Körpers sei von einem „neuattischen" Künstler nachträglich hineingebracht, der auch das Gesicht zur flauen Eleganz umgearbeitet habe. Wie wir gesehen, handelt es sich aber bei dem „Realismus" keineswegs um kleine äußere Züge, etwa um die pikante Durcharbeitung der Einzelheiten, sondern vielmehr um den ganzen Aufbau der Gestalt. Dieses „Umarbeiten" wäre also gleichbedeutend mit Neumachen. Die Statue entbehrt nun so völlig des großen Zuges, des vornehmen Wurfes der älteren Zeit, daß ich überhaupt nichts weiter als eine ängstlich am Modell klebende späte Schöpfung darin zu erblicken vermag, zu deren Kopf der Künstler von einem älteren Typus die Äußerlichkeiten benutzt hat. Ich kann sogar den Verdacht nicht unterdrücken, daß wir es hier gar nicht mit einer wirklichen Aphrodite zu tun haben, sondern mit etwas ganz Irdischem, einer Römerin als „neuer Venus". Wie naiv sich die schönen Damen der Kaiserzeit auf diese Weise porträtieren ließen, zeigen gewisse Statuen, so in Neapel, wo auf einem Venuskörper ganz realistische Porträts von Römerinnen sitzen. Der Kopf der kapitolinischen Venus wäre dann das „Idealporträt" einer Römerin, ähnlich wie die Hera Ludovisi und Verwandte. Wenn er dabei etwa in den kleinen, gekniffenen Augen und den langgezogenen Wangen den Zügen der Dargestellten angenähert wäre, so bekäme die Umarbeitung des zugrunde liegenden älteren Typus einen plausibleren Grund.

Tafel 159. Abbildung 86. Aphroditetorso. Parischer Marmor. Höhe 0,68 m. Der Unterkörper und der Arm waren aus besonderen Stücken gearbeitet und angesetzt. In die ovale Vertiefung am Armband war eine Gemme eingesetzt.

Gefunden in Athen beim Lysikratesdenkmal. Athen, Nationalmuseum. **Abbildung 87. Aphrodite von Arles.** Marmor. Höhe 1,94 m. Gefunden in Arles in Südfrankreich. Ergänzt der rechte Arm, die linke Hand. Paris, Louvre.

Das Urbild dieser beiden Repliken führt uns nochmals in den praxitelischen Kreis zurück. Keiner von allen Aphroditetypen steht der Knidierin so nahe wie dieser. Der Kopf hat die gleiche Haaranordnung und die gleichen Gesichtszüge, nur ist alles etwas knapper, gebundener, weniger malerisch-weich. Das Gewand hat alle Kennzeichen der praxitelischen Art, doch ist es ebenfalls von einer gewissen Schlichtheit. So darf man wagen, diesen Typus, der sicher vor der Knidierin entstanden ist, als ein früheres Werk des Meisters anzusehen.

Abb. 86. Aphroditetorso in Athen. (Taf. 159.)

Die Göttin hielt in der Linken den Spiegel, die Rechte muß zum Haar hinaufgegriffen haben, um etwas zu ordnen. Wieder überrascht uns die Unbefangenheit der Haltung.

Während wir in der Statue von Arles nur eine allerdings gute römische Kopie haben, ist der athenische Torso eine ganz vortreffliche Arbeit gutgriechischer Zeit. Man beachte, wie fein das Armband sich in das weiche Fleisch einpreßt. Dennoch erreicht die Behandlung der Oberfläche nicht die lebensvolle Wärme des olympischen Hermes, sodaß der Gedanke an Praxiteles' eigene Hand ausgeschlossen ist. Aber die ganze Größe und Vornehmheit seiner Auffassung der weiblichen Schönheit können wir hier ungetrübt genießen.

Tafel 160. Aphrodite. Parischer Marmor. Römische Kopie. Höhe 2,12 m. Gefunden 1776 in einer Therme in Ostia. Ergänzt der linke Arm, der rechte Unterarm mit dem Gewandstück darüber, die Nasenspitze und einige kleinere Stückchen. London, British Museum.

Die Statue ist der Aphrodite von Arles in Gewandung und Haltung mit Vertauschung der Seiten sehr ähnlich. Aber sie ist von ganz anderem Geiste beseelt. Die Stellung ist unruhiger und lebhafter geworden, namentlich durch die Kopfwendung nach oben. Sie entbehrt ganz der stillen Hoheit der Aphrodite. Wenn zudem, wie zu vermuten ist, die Linke einen Spiegel hielt, so wirkt das wie ein selbstbewußtes Betrachten der eigenen Schönheit, während jene nur um ihr Haar zu ordnen hineinschaut. Ist

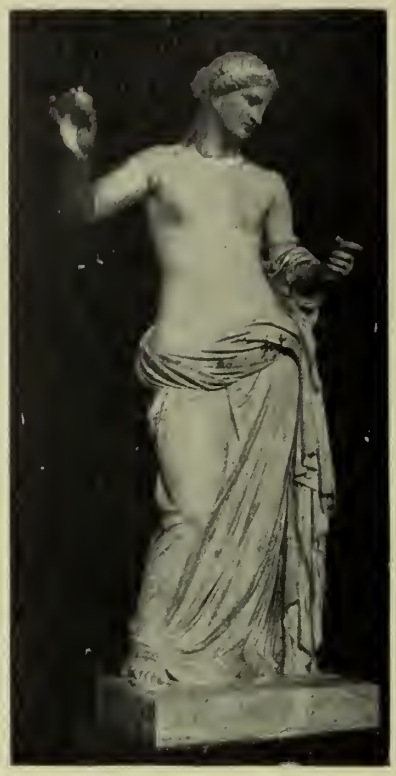


Abb. 87. Aphrodite von Arles (Tafel 159).

somit die ganze Erscheinung weniger göttlich, aber menschlich reizvoller, so war es eine bestechende Vermutung Furtwänglers, wenn er hier Phryne zu sehen glaubte, die berühmte Freundin des Praxiteles, die ihr eigenes Bild von der Hand des Meisters nach Delphi, ein anderes in ihre Vaterstadt Thespiä neben den berühmten praxitelischen Eros gestiftet hatte. Dennoch ist die Vermutung kaum haltbar. Denn im Gewand sind, sowohl in der Anordnung wie im Einzelnen, so viele realistische, ja kleinliche Züge, daß wir damit weit in die hellenistische Zeit herabrücken müssen. Der Kopf zeigt dieselbe Fortbildung ins Süße, die auch bei der Aphrodite von Medici zu beobachten ist. Wie jene, stammt also auch wohl das Original dieser Aphrodite aus der hellenistischen Nachfolge des Praxiteles.

Tafel 161. Die Chariten. Marmor. Höhe 1,28 m. Gefunden 1460 in Rom, von Pius II. nach Siena geschenkt. Siena, Dombibliothek.

Die Schönheit des Weibes verdreifacht. Die Gruppe hat ihr Glück gemacht, nicht nur als Anregerin späterer Schöpfungen in der Renaissance und im neueren Klassizismus. Auch im Altertum werden wir ihr bei der Malerei wieder begegnen als einem beliebten Motiv der pompejanischen Wandmaler und von den Gemmenschneidern wird sie mit besonderer Vorliebe kopiert. Erfunden ist sie aber gewiß in der Bildhauerkunst, denn dies enge Zusammendrängen der Körper in eine Reliefebene ist ein rein plastischer Gedanke. Wundervoll ist dabei die Verschlingung der Arme, die wie eine wellenförmige Horizontale über den strengen Senkrechten der Körper schwebt (vgl. dazu das Gemälde im Abschnitt ‚Malerei'). Das Körperideal ist hier dasjenige späthellenistische, von dem wir schon zu Tafel 153 sprachen: ganz schmächtige, jugendschlanke Mädchenleiber mit schmalem Brustkorb und kleinen Brüsten. Die Köpfe sind durch die hohen Frisuren in ihrer Massenwirkung verstärkt. Von dem ursprünglichen Reiz der Gruppe gibt die schlechte und sehr zerstörte Sieneser Kopie natürlich keine ausreichende Vorstellung.

Tafel 162. Aphrodite Kallipygos. Marmor. Höhe 1,52 m. Gefunden in Rom, angeblich im Goldenen Hause des Nero. Vortrefflich ergänzt von dem Bildhauer Albacini sind der Kopf mit rechter Schulter und Brust, der linke Arm mit dem Gewandstück, der rechte Unterarm, der rechte Unterschenkel mit dem Fuß. Ehemals im Besitz der Farnese. Neapel, Museo Nazionale.

In Syrakus erzählte man sich folgende Geschichte: „Ein Bauer hatte zwei schöne Töchter. Die stritten einmal mit einander über ihre Schönheit und stellten sich an die Landstraße, damit die Vorübergehenden entschieden, welche von ihnen den schöneren Hinteren habe. Als nun ein junger Mann vorbeikam, der Sohn eines reichen alten Vaters, zeigten sie sich auch diesem. Der, nachdem er sie betrachtet, entschied sich für die Ältere. Dabei verliebte er sich in sie, und als er wieder in die Stadt kam, wurde er vor Liebe so krank, daß er zu Bett liegen mußte. Da vertraute er sich seinem jüngeren Bruder an. Der ging sogleich ins Feld hinaus, und als er die Mädchen gesehen hatte, verliebte er sich auch seinerseits, aber in die Jüngere. Der Vater der jungen Leute, als er sie nicht dazu bringen konnte, auf vornehmere Heiraten zu denken, führte ihnen schließlich die Landmädchen zu, nachdem er mit deren Vater gesprochen, und verheiratete sie mit seinen Söhnen. In der Stadt aber nannte man sie ‚die mit den schönen Hinteren', wie auch der Jambendichter Kerkidas von Megalopolis sie besingt:

Ein schönbehintert Paar gab's einst in Syrakus.

Sie nun, da sie so ihr Glück gemacht, errichteten der Aphrodite ein Heiligtum und riefen sie als die

mit schönem Hinteren an, Καλλίπυγος, wie auch Archelaos in seinen jambischen Gedichten erzählt" (Athenaeus, XIII, 80; 554 C).

Man muß sich die ganze köstliche Unbefangenheit der Griechen in körperlichen Dingen gegenwärtig halten, um dies Geschichtchen richtig zu verstehen. Es hat bei Athenaeus die Form einer Novelle. Wahrscheinlich ist es aber eine sog. aetiologische Legende, erfunden um die Besonderheit eines alten Kultbeinamens historisch zu erklären. Von den beiden Dichtern, die Athenaeus zitiert, gehört Kerkidas in die zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts, Archelaos in das dritte Jahrhundert. Ein anderer hellenistischer Dichter, Nikandros, gebraucht das gleichbedeutende Καλλίγλουτος. Wann und wie der Beiname entstanden, der Kult gegründet ist, kann man nicht unmittelbar erkennen, doch wird er, wie manche andere naive Dinge im antiken Götterdienst, sehr alt sein. Eine Spur läßt sich vielleicht auffinden. Aus der griechischen Vorzeit haben wir eine ganze Klasse von nackten marmornen Frauenbildchen, Inselidole genannt, da sie vorwiegend auf den Kykladen gefunden werden. Unter diesen weisen einige diejenige auffallende Entwickelung der Rückseite auf, die man ethnologisch als Steatopygie bezeichnet. Es ist vollkommen denkbar, daß eine solche Besonderheit des Schönheitsgeschmackes, die bekanntlich heute noch bei den Hottentotten zu finden ist, aus den griechischen Urzuständen sich in einen klassischen Aphroditekult eingeschlichen hat, wodurch dann der Beiname der Göttin entstand, während die grobe Veranlassung vergessen oder doch ganz in den Hintergrund getreten ist.

Daß die Neapler Statue auf das Bild in dem syrakusanischen Kulte zurückgehe, ist früher allgemein angenommen, neuerdings aber bestritten worden. Man wollte vielmehr das Bild einer Hetäre sehen. Es ist sogar vorgeschlagen worden, es am Rande eines Wasserbeckens aufgestellt zu denken, sodaß die Hetäre sich bespiegele und zugleich dem Beschauer ihre Reize verdoppelt zeige. Tatsächlich kommen auf Vasenbildern Hetären und Mänaden in ähnlichen Stellungen vor. Aber man tut der Statue Unrecht, wenn man mehr Frivolität in sie hineinsieht als darinliegt. W. Riezler hat auf den feinen Unterschied aufmerksam gemacht, daß bei jenen Hetärendarstellungen Zuschauer zugegen sind, in der Statue aber die Göttin allein und unbefangen an sich hinabschaut, ein Betrachten der eigenen Schönheit, das nach griechischer Empfindung für die Liebesgöttin durchaus nichts Entwürdigendes oder Frivoles hat. Ich möchte weitergehen und sagen, daß man das Monumentalbild einer Hetäre — es müßte doch wohl ein Weihgeschenk in einem Tempelbezirk gewesen sein — viel weniger in einer solchen Stellung ertragen hätte als die Göttin selbst. Was bei der Göttin aus der Natur ihres Wesens entspringt, wäre bei der Sterblichen eine Verletzung der Sitte. Denn daß die Hetären in der Gesellschaft und in der Öffentlichkeit durchaus auf äußeren Anstand hielten, lehrt uns mehr wie eine Stelle in Lukians Hetärengesprächen und Alkiphrons Hetärenbriefen. Somit wird die alte Vermutung das Richtige treffen, daß die Neapler Statue ein Bild der Syrakusanischen Kallipygos ist, vielleicht ein jüngeres Kultbild, das neben einem alten Idol aufgestellt war.

Die Zeit der Statue zu bestimmen, ist nicht leicht. Daß man wegen der „Frivolität" des Motivs nicht von vorneherein an die hellenistische Zeit zu denken braucht, geht aus dem Gesagten hervor. Der Gewandstil läßt nur erkennen, daß die große Wendung zum entschiedenen Naturalismus schon geschehen war, womit die Mitte des vierten Jahrhunderts sich als obere Grenze ergibt. Die strengen Senkrechten des Gewandes entspringen aus der besonderen Absicht, die Kurven des Körpers um so stärker sprechen zu lassen. Die Komposition der Figur, obwohl für Ansicht von allen Seiten berechnet, ist doch keineswegs rund angelegt, sondern ganz in einer Ebene gehalten. Auch ist die spiralige Verdrehung des Körpers durchaus nicht von der hochgesteigerten Art, wie etwa bei den tanzenden Satyrn (Tafel 79, Abbildung 30, 31) und verwandten Gestalten. Da die Ruhe und Gehaltenheit der Umrisse, die flächige, durchaus nicht pikante Behandlung des Nackten, endlich die Unbefangenheit der Stimmung hinzukommen, so wird man mit der Datierung sogar bis ins vierte Jahrhundert hinaufgehen können. Zum Gegensatze denke man sich etwa aus, mit welcher Koketterie die Venus von Medici sich in dieser Stellung zeigen würde. Es wäre gar nicht unmöglich, daß die erste, allerdings wohl spottende dichterische Erwähnung des Kallipygos-Motivs bei Kerkidas durch die Errichtung dieses neuen Kultbildes angeregt worden wäre, wobei man schließlich sogar dem Geschichtchen von den beiden Bauernmädchen zu historischer Geltung verhelfen könnte, wenn man das Bild von ihnen gestiftet sein läßt. Doch damit stehen wir an der Grenze des Wißbaren.

Tafel 163. Paniskin mit Flöten. Marmor Höhe 0,94 m. Ergänzt der linke Unterarm mit der

Flöte, die jedoch gesichert ist, die rechte Hand, der linke Unterschenkel von unterhalb des Knies, die untere Hälfte des rechten Unterschenkels, die freistehenden Teile der Hörner. Rom, Villa Albani.

Pansweibchen und Panskinder sind keine mythologisch berechtigten Gestalten, sondern Ausgeburten der bildnerischen Phantasie. Die Griechen haben häufig die Gedanken des echten Götter- oder Dämonenglaubens weitergesponnen, um Naturstimmungen in menschlichen Formen zu schildern oder menschliche Charaktere in mythischer Verkleidung recht drastisch vor Augen zu stellen. In der albanischen Statuette geschieht beides zugleich. Ein Hirtenmädchen, ewig kletternd und springend wie ihre Herde, naiv wie ein Kind, lustig wie ein flötender Singvogel — mir ist in den sizilischen Bergen einmal ein solches Ding unvermutet auf den Weg gesprungen, dürr wie eine Ziege, neugierig lugend. Mit einem zweiten Satz war sie den Abhang hinunter, aber das Bild der Paniskin stand leibhaftig an ihrer Stelle. Die jungfräuliche Einsamkeit der südlichen Berge, die klare Heiterkeit der Luft, die schwingenden Töne, wenn die Sonne auf die Steine brennt, der Duft von tausend starken Kräutern und Sträuchern, aber auch die Rauheit und Unwegsamkeit der Gebirgswelt, das niedrige Gestrüpp, das so zäh ist wie die Tiere, die hier hausen, das Meckern einer Ziege und das rauhe Blaffen eines Hirtenhundes — aus alle dem zusammen hat die Phantasie dies wunderbare Geschöpfchen geboren, halb Ziege, halb Menschenkind mit festen, aber erst knospenden Formen. Wie die Hirtenpoesie die letzte dichterische Schöpfung der Griechen ist, so beschließt die Paniskin die Reihe künstlerischer Offenbarungen, die ihr bildnerischer Trieb uns über das Thema Weib zu geben hat. Nachdem alle Sensationen der Hoheit, der Schönheit, des Sinnenreizes durchgekostet sind, bleibt als das letzte: sich zu erholen und zu erfreuen an der Einfachheit ursprünglicher Lebenszustände und an der Unschuld kindlicher Formen.

Abb. 87a. Aphrodite die Sandale lösend. Hellenistische Bronzestatuette, ehemals in Sammlung Tyskiewicz.

Abb. 18. Chares von Teichiussa. 6. Jahrh. v. Chr. (Sp. 354.)

SITZENDE GESTALTEN.

Für die sitzenden, liegenden und knieenden Gestalten muß sich unsere Betrachtungsweise ändern. Aufrecht ist der menschliche Körper an so bestimmte Gesetze der Statik und des Gleichgewichts gebunden, daß seine Haltungen und Bewegungen, obwohl natürlich in Wirklichkeit unbegrenzt mannigfaltig, sich für die typisierende griechische Kunst zu einer Anzahl von Hauptmotiven verdichten, die uns durch die Fülle der Erscheinungen hindurchleiten. Mit dem Verlassen der aufrechten Haltung aber wachsen die Möglichkeiten ins Unübersehbare. Man erinnere sich einen Augenblick an die Sibyllen, Propheten und Sklaven der Sixtinischen Kapelle. Welche Fülle formaler Verschiedenheiten, welche Unendlichkeit des seelischen Ausdrucks allein durch die Haltung. Die Antike hat diese Gedanken nicht entfernt so bis in die letzten Möglichkeiten auszubeuten versucht wie Michelangelo. Dennoch würde es den Rahmen unserer Betrachtungen sprengen, wenn wir für die Entwicklung der antiken Sitzmotive auch nur die Hauptlinien ziehen wollten. Noch mehr gilt das für die liegenden Gestalten, wo mit dem breiteren Auflagern das Spiel der Glieder sich ins Unendliche steigert. Immerhin können wenigstens einige künstlerische Grundgedanken aufgesucht werden, die, als gemeinsames Eigentum aller Epochen, die Wandlungen und Steigerungen erkennen lassen, denen sowohl die äußere Ausprägung wie die innere Ausdrucksfähigkeit der Motive unterworfen ist.

Zwei Leitgedanken bieten sich an. Zuerst ein formaler. Sobald der Körper mit einer Unterlage in Berührung tritt, ist es kaum oder nur mit Zwang

noch möglich, sein kubisches Gesamtbild in einer Fläche auszubreiten und alle wichtigen Teile in eine reine Vorderansicht zu bringen. In den Giebelwerken der archaischen Kunst wird das zwar versucht, jedoch durchaus auf Kosten der Natürlichkeit. In der Freiplastik aber zeigen schon die ältesten Werke eine bewußte Tiefenwirkung der Erscheinung (Abb. 88, 89). Und der entwickelte Stil komponiert so völlig „dreidimensional," daß eines der Hauptwerke des fünften Jahrhunderts, der Dornauszieher (Taf. 164), innerhalb der künstlerischen Grundanschauungen des fünften Jahrhunderts vielen unerklärlich erschien, weil er eine so hervorstechende Ausnahme von der üblichen ‚Reliefanordnung' der Freistatue bildet. Unerklärlich ist er nun keineswegs, wenn man nur nicht von einseitiger Betrachtung der Standfigur her sich ein Entwicklungsschema zurecht macht, das eben unter veränderten Voraussetzungen nicht gültig ist. Ist der menschliche Körper stehend durch eine einzige Umrißlinie erfaßbar, so greift er beim Niedersitzen und Liegen so stark in die dritte Dimension über, daß eine nach plastischer Wahrheit ringende Kunst wie die griechische ihn von vorneherein nur kubisch komponieren kann. Bei dem großen thronenden Götterbilde allerdings geschieht dies stets mit einer gewissen Beschränkung, aber was Wunder, daß ein Realist wie der Künstler des Dornausziehers schon am Ende des strengen Stils die Einheit der Vorderansicht lieber opfert, um der Natur näher zu kommen. Alle Späteren folgen ihm darin, sobald sie eine nicht durch den Rahmen der Tempelzelle vorausbestimmte Sitzfigur geschaffen haben. So wird die Mehrzahl dieser Statuen von vorneherein vielansichtig und ihre Schrägansichten sind in der Regel die reizvollsten (Taf. 165—167).

Der zweite Leitgedanke führt uns in die Seele des Kunstwerks. Schon im Leben spricht sich Charakter und augenblickliche Stimmung bei einem sitzenden Menschen merkbar deutlicher aus. Wieder denken wir an Michelangelos Sibyllen und Propheten, die uns die wundervollsten Abstufungen von höchster geistiger Anspannung, stiller Betrachtung, tiefster Melancholie offenbaren. Wenn die Antike in der Standfigur erst etwa mit Lysipp zu einem individuellen und augenblicklichen Stimmungsausdruck gelangt, so haben wir bereits in den sitzenden Göttern des Parthenonfrieses eine Charakterschilderung, die noch heute, bei aller Zerstörung, so lebendig zu uns spricht, dass wir jeden dieser göttlichen Menschen oder menschlichen Götter persönlich zu kennen meinen. Der Umriss des Rückens, die Haltung des Kopfes, die Stellung der Glieder — alles ist unmittelbarer Ausdruck des innersten Wesens. Wie ähnlich ferner sind die vier Statuen Tafel 164—167 im formalen Aufbau und wie unendlich verschieden in der ethischen Stimmung: der Dornauszieher ganz sachlicher Eifer; der Ares lässig ausruhend, aber durchdrungen von göttlicher Würde; der Hermes sprungbereit in immer wacher Energie; der Athlet endlich breit und plebejisch hingepflanzt, ermüdet, aber in dem herausfordernden Blick die Brutalität des Kraftmenschen. Die Reihe der Frauen Tafel 168—171 führt uns vom würdevollen Thronen bis zum koketten Räkeln auf der Kante des Stuhles. —

Vorweg ein Wort von der feierlichsten Weise des Sitzens, dem Thronen der Götter und Herrscher. Von den bedeutendsten Denkmälern dieser Art, den großen Kultbildern der Tempel, ist nichts erhalten, das uns eine volle Vorstellung ihrer künstlerischen Wirkung geben könnte. Vereinzelte späte und schlechte Kopien, dann vor allem Werke der Kleinkunst bieten die Anhaltspunkte. Nur wie die archaische Kunst das Problem bewältigte, können wir an erhaltenen Originalen erkennen.

Abbildung 88. (Sp. 352.) **Chares,** der Herrscher der Stadt Teichiussa in Karien. Parischer Marmor. Höhe 1,47 m. Vom Branchidenheiligtum bei Milet. London, British Museum.

An der rechten Seite des Thrones steht die Inschrift: „Ich bin Chares, des Kleisis Sohn, Teichiussas Herr. Ein Weihbild für Apoll." Die Statue stand mit mehreren ähnlichen in einer Reihe längs des berühmten heiligen Weges, der vom Hafen Panormos zum Heiligtum des Apollon Didymaios führte, dem Bezirk, in dem das Geschlecht der Branchiden die erbliche Priesterwürde innehatte. Chares, dessen Stadt Teichiussa im Milesischen liegt, war wahrscheinlich einer der kleinen Tyrannen, die nach dem Sturze des Kroisos sich auftaten (546 v. Chr.). Die Gestalten neben dem Chares werden ähnliche Potentaten gewesen sein, die durch ihre Weihebilder sich dem Schutze des Apollon und vor allem seinen mächtigen Priestern empfohlen hatten.

Das Problem des Sitzens ist hier auf eine sehr einfache kubische Formel gebracht: die Gestalt besteht aus fast lauter rechtwinklig aneinander stoßenden Flächen. Daß dies jedoch nicht etwa ein Zeichen orientalischen Einflusses ist, wie man behauptet hat, geht zur Genüge daraus hervor, daß alle Sitzbilder auf griechischem Boden und die ganze Terrakotta-

kleinkunst des sechsten Jahrhunderts v. Chr. dieselbe Lösung haben. Es ist die gleiche Reduktion des menschlichen Körpers auf ein übersichtliches Flächensystem wie bei den bekleideten Frauen (Sp. 228 f.). Auch in der Einzelform ist bei dem Chares die Fläche streng gewahrt. Die Faltentäler sind nichts als schwach eingetiefte Rillen, genau wie bei der Hera des Cheramyes (Abb. 51). Der Gesamteindruck ist schwer, massig, eben so, wie es dem Orientalen als Würde erscheint. In dieser Hinsicht dürfte allerdings ein Einschlag östlichen Wesens und asiatischer Körperauffassung zu erkennen sein, wie wir sie in Sp. 33 f. zu schildern versuchten. Denn die Breite und Wucht der Proportionen, der Mangel jeglicher Spannkraft im Körper unterscheiden Statuen von der Art des Chares erheblich von den ähnlichen Werken des griechischen Mutterlandes. Innerhalb der gemeinsamen künstlerischen Grundauffassung kommt ein ganz verschiedenes Körpergefühl zum Ausdruck.

Abb. 89. Athena, vermutungsweise dem Künstler Endoios zugeschrieben. Inselmarmor. Athen, Akropolis.

Abbildung 89. Athena, vermutungsweise dem Künstler Endoios zugeschrieben. Inselmarmor. Höhe 1,49 m. Athen, Akropolis.

Einen gewaltigen Schritt weiter führt uns dies lebensprühende Werk eines athenischen Künstlers vom Ende des sechsten Jahrhunderts v. Chr. Man möchte sagen, daß die Gestalt buchstäblich vor unseren Augen die Fesseln des alten kubischen Schemas sprengt. Die Arme drängen seitwärts heraus, die Unterschenkel sind aus der Parallelstellung erlöst, der rechte Fuß tritt zurück, als wolle die Gestalt im nächsten Augenblick aufspringen. Es ist ein ganz einzigartiger Versuch, in die natürliche Ruhelage der Glieder ein äußerstes Maß von Spannung zu bringen, da der Künstler durch einfache Natürlichkeit der Haltung noch nicht die gewünschte Belebung zu erreichen vermochte. So unruhiges Sitzen findet sich bei monumentalen Göttertypen erst gegen die hellenistische Zeit wieder.

Pausanias berichtet von einer sitzenden Athena des archaischen Künstlers Endoios auf der athenischen Akropolis. Da nun sitzende Athenabilder an sich selten sind und nur vereinzelte altertümliche Werke die Perserkatastrophe heil überstanden haben werden, so ist es nicht ohne Wahrscheinlichkeit, daß diese (nicht im Perserschutt gefundene) Statue das Werk des Endoios ist.

Abbildung 90. Der Zeus des Phidias. Bronzemünze von Elis, geschlagen unter Kaiser Hadrian, dessen Kopf auf der Rückseite ist. Andere Münzen der gleichen Epoche zeigen das Haupt des Zeus (Abschnitt „Bärtige Köpfe"). Diese ärmlichen Umrisse sind die einzigen bildlichen Zeugen, die uns von dem berühmtesten Kultbild des Altertums geblieben sind. Für den Aufbau können wir daraus wenigstens die Grundlinien entnehmen: ein hochlehniger Thron von streng rechtwinkligem Bau, der Gott grade aufgerichtet, in der Linken das Szepter, auf der Rechten die Nike. Die fließenden Umrisse des Körpers werden wirkungsvoll zusammengefaßt von den strengen Graden des Throns, die ihrerseits zu den Säulen des Tempelinneren die Überleitung bildeten. Wiederum wie bei der Parthenos ist zunächst durch äußere Mittel das Möglichste getan, um die Wirkung der menschlichen Gestalt ins Übermenschliche zu steigern.

Worauf die ungeheuere geistige Wirkung des Werkes beruhte, wird beim Kopfe zu besprechen sein.

Abbildung 91. Thronender Zeus. Bronzestatuette. Höhe 0,09 m. Die Augen waren aus farbigem Stoffe eingesetzt. Aus Antium. Berlin, Kgl. Museen.

Diese sehr fein gearbeitete Statuette gibt einen Zeustypus des vierten Jahrhunderts wieder, der im Aufbau dem phidiasischen Zeus ähnelt, nur daß die Nike in der Rechten durch einen Blitz ersetzt ist. Die Haltung ist ein wenig lebendiger und weicher, von besonderer Feinheit ist die leichte Durchbiegung des Rückens. Ein Gegenbild aus jüngerer Zeit ist

Abbildung 92, eine Münze des Königs Lysimachos, eines der Nachfolger Alexanders des Großen, die gegen Ende des vierten Jahrhunderts geschlagen ist. Sie gibt anscheinend ein Kultbild der Athena wieder, die wie der phidiasische Zeus eine Nike auf der Hand trägt. Aber wie ist Haltung und Ausdruck geändert! Nichts von repräsentativer Hoheit, sondern die Göttin streckt bequem das Bein von sich und lehnt auf ihrem Schild, lässig in der Sicherheit des Starken. Selbst in der strengen Form des Kultbildes ist die Gottheit aus ihrer olympischen Unnahbarkeit gelöst und mit menschlicher Stimmung erfüllt. —

Abb. 90. Zeus des Phidias.

Tafel 164. Der Dornauszieher. Bronze. Höhe 0,80 m. Wahrscheinlich griechische Originalarbeit aus der Zeit um 460 v. Chr. Die Augen waren eingesetzt. Rom, Konservatorenpalast auf dem Kapitol.

Ein Werk voller Handlung und Spannung. Wie der Knabe den Dorn in der Fußsohle sucht, das ist nicht der bloße Vorwand zur rhythmischen Bewegung der Gliedmaßen wie etwa bei den Schabermotiven und ähnlichen, sondern es ist ein wirklicher Vorgang, dargestellt mit der allergrößten Unmittelbarkeit und Frische. Der biegsame Rücken krümmt sich zusammen, der Kopf duckt sich weit herab, das linke Knie steht eckig heraus. Die dünnen Ärmchen des Zwölfjährigen sind in nichts verschönt. Nichts ist einer angenehmen Linie zu Liebe zurechtgeschoben und in gar nichts ist die geheiligte „Reliefanordnung" befolgt, wie wir bereits besprachen (Sp. 353). Nur im Kopf gibt dieser große Naturalist seiner Epoche, was ihr gebührt. Das strenge Haar, die niedere Stirn, die vollen Wangen nebst dem starken Kinn — Züge des Schönheitsideals um 460 v. Chr. Da um diese Zeit ein so großes plastisches Werk als Genrebild, geschaffen nur als Schmuck und aus reiner Freude am Gestalten noch nicht denkbar wäre, so wird es das Siegerbild eines jugendlichen Wettläufers sein, der trotz der hemmenden Verwundung den Sieg errungen und sich darum so hat darstellen lassen.

In der jetzigen Aufstellung des Originals, wo der Kopf ungefähr in Augenhöhe des Betrachters ist, wie auf Tafel 164, ergeben sich gewisse Härten, die denn doch vielleicht von dem Künstler nicht gewollt sind. Die Verkürzung des Oberschenkels ist zu stark und das Knie sticht gewissermaßen gegen den Beschauer heraus. Nun entsprechen aber die modernen Gewohnheiten der Aufstellung keineswegs den antiken. Von der archaischen Zeit bis gegen Ende des 4. Jahrhunderts hin hat man die Statuen entweder sehr niedrig aufgestellt, auf stufenförmigen Basen von ein bis zwei Fuß Höhe, oder aber sehr hoch auf Säulen und Pfeilern. Erst mit dem Ende des 4. Jahrhunderts wird eine mittlere Sockelhöhe üblich. Man muß also durch praktische Versuche für jede einzelne Statue die richtige Aufstellungsart zu finden suchen. Für den Doryphoros hat sich die niedrige, für den Apoxyomenos eine hohe Sockelform als die richtige ergeben (Abb. 18, 22). Für den Dornauszieher glaubte ich früher theoretisch die hohe Aufstellung empfehlen zu sollen, praktische Proben jedoch, die zuerst in München von Furtwängler und Sieveking angestellt wurden, ergaben das Gegenteil. Danach habe ich die Statue in der Erlanger Kunstsammlung auf einer 1 ¼ Fuß hohen Rundbasis von antiker Form aufgestellt (**Abb. 93,** Sp. 361) wobei die Linien tatsächlich weniger hart wirken, und die Rundform zum Umwandeln einlädt.

Abb. 92. Athena.

Wie für den myronischen Diskobolen, so gibt es auch für dieses Werk keine Vorläufer. Auch keine Weiterbildungen hat es gefunden, nur Nachahmungen, aber diese um so zahlreicher. Sie beginnen in der hellenistischen Zeit, wo man die edlen Züge des jungen Aristokraten in einen ungekämmten Gassenbuben mit Stumpfnase und dicken Lippen umsetzt (**Abb. 95,** Sp. 365). Die römische Kaiserzeit kopiert die Statue häufig in

Marmor. Die Renaissance verwendet das Motiv sehr gerne für ihre Kleinbronzen und es ist lehrreich zu sehen, wie die Künstler dabei in der Linienführung und in der Einzelform sich in der Richtung auf einen noch stärkeren Realismus vom Originale entfernen (**Abb. 94,** Sp. 364). Das Original selber wirkt nur so lange naturalistisch, als wir es neben die typisierenden Werke seiner eigenen Epoche halten. Neben den individualisierenden Nachahmungen der Renaissance hat es eben doch die „klassische Linie."

In Bezug auf seinen Künstler wollen wir es halten wie bei dem Idolino und den Leser nicht mit langatmigen Vermutungen plagen. Die alte Formel, daß das lebendige Motiv des Dornausziehers ganz „im Geiste des Myron" sei, ist zwar insofern noch immer brauchbar als sie die Richtung weist, in der wir suchen müssen. Doch haben uns die neuen Niobiden (Taf. 149, 172 u.) eine weitere naturalistische Strömung in dem Jahrzehnt vor der Mitte des fünften Jahrhunderts kennen gelehrt und die Frage kompliziert sich. So mag es genug sein, zu wiederholen, daß die ungemeine Frische und Naturnähe das Werkchen aus seiner Zeit heraushebt, dieselben Eigenschaften, die es auch heute noch zu einem Liebling des Publikums machen. Die Italienreisenden schleppen es alljährlich in Tausenden von Kopien nach Hause, in allen Größen bis herab zu Daumenhöhe und in allen Qualitäten bis herab zu den denkbar schlechtesten.

Abb. 91. Thronender Zeus. Bronzestatuette. 4. Jahrhundert v. Chr. Berlin.

Tafel 165. Ares Ludovisi. Römische Marmorkopie. Höhe 1,56 m. Ergänzt am Ares die Nase, die rechte Hand, der rechte Fuß, der Schwertgriff; am Eros der Kopf, der linke Arm mit dem Köcher, der rechte Unterarm, der rechte Fuß. Die Reste auf der linken Schulter rühren wahrscheinlich von einem modern abgearbeiteten zweiten Eros her. Andere Wiederholungen haben diese Zutat nicht. Die Formen des sitzenden Eros sind in der hellenistischen Art, wodurch er als eine Zufügung des Kopisten erwiesen wird. Ehemals in der jetzt zerstörten Villa Ludovisi. Rom, Thermenmuseum.

Da die Kulte des Ares nicht zu den populären gehören, so haben sich wenig feste Typen für ihn gebildet und die Künstler behielten Spielraum für besondere Erfindungen. Mit feinem Takt heben sie in der Regel nicht den brutalen Grundzug des blutigen Schlachtengottes hervor, sondern verfeinern ihn zu einem schönen und starken jungen Manne, der nur durch unbekümmertes Gehaben und selbstisches Beschäftigtsein mit eigenen Gedanken sich von den anderen Olympiern unterscheidet. So sitzt er im Parthenonfries ein wenig vereinsamt, aber recht bequem mit hochgezogenen Knieen da. Die Ludovisische Statue gibt das gleiche Motiv in Rundplastik. Sie kopiert gewiß ein Kultbild, aber gegenüber der repräsentativen Feierlichkeit, etwa der thronenden Zeusbilder, ist die Haltung höchst ungezwungen. Und dennoch wird man keinen Augenblick zweifeln, daß es ein Gott ist. Denn verglichen mit den völlig frei und natürlich sitzenden Statuen der beiden folgenden Tafeln ist die Erscheinung doch von großer Würde und Schönheit. Vielleicht ist sogar ein klein wenig Pose darin. Denn wenn man die Stimmung der Statue genauer ausdeuten will, kommt man in Verlegenheit. Ein Sinnen auf neue Taten liegt so wenig darin wie etwa das Ausruhen von voll-

brachten. Sondern es ist eben nur die stolze und schöne Gelassenheit einer tatkräftigen Natur.

Der römische Kopist hat freilich durch den oder die hinzugefügten Eroten den Gott zum „verliebten Leutnant“ gemacht, wie Brunn ihn zu nennen pflegte. Aber daß dies ein nachträglich untergelegter Sinn ist, kann nicht zweifelhaft sein, da der Eroskörper ausgesprochene hellenistische Formen aufweist. Das Original des Ares ist wegen des Kopftypus mit überzeugenden Gründen auf Skopas bezogen worden. Vielleicht ist es eine Nachahmung des kolossalen ehernen Ares des Skopas, der in Rom in einem von Brutus Gallaecus gegen 130 v. Chr. gestifteten Arestempel beim Circus Flaminius aufgestellt war.

Tafel 166. Hermes ausruhend. Bronze. Höhe 1,05 m. Der Felsensitz, ferner drei der Fußflügel sind ergänzt. Von dem Heroldstab (Kerykeion) in der Linken ist nur ein Stück erhalten. Aus Herculanum. Neapel, Museo Nazionale.

Dies ist das feinste Charakterbild des Hermes als Götterboten, das wir besitzen. Zu flüchtigem Ausruhen hat er sich niedergelassen, der Oberkörper sinkt ein wenig ermüdet zusammen. Aber der linke Fuß ist elastisch aufgestemmt und die Arme brauchen sich nur zu straffen, um den ganzen Körper mit einem Ruck emporzuschnellen. Die Bänder der Flügel werden unter der Fußsohle von einer Rosette gehalten: der Gott braucht den Boden nicht zu berühren, wenn er auf flinken Zehen durch die Luft eilt. In den knappen Formen des Kopfes liegt Bereitschaft und Energie.

Daß das Werk in den Kreis des Lysipp gehört, steht nach der Körperbildung außer Zweifel, und es wäre durch seine köstliche Frische und Lebendigkeit durchaus des Meisters selbst würdig. Als Besonderheit beachte man die überlangen Beine.

Abbildung 96. Sitzender Jüngling. Höhe 0,195 m. Bronzerelief, wahrscheinlich zum Schmuck eines größeren Gerätes bestimmt. Paris, Bibliothèque Nationale.

Ein Gegenbild zu dem lysippischen Hermes, höchst lehrreich durch den Unterschied in der Auffassung des künstlerischen Problems. Denkt man sich die Pariser Bronze ins Spiegelbild, so hat sie in den Grundzügen fast genau die Haltung der Neapler Statue. Nur daß dort der Körper einen kubischen Raum ausfüllt, hier aber Glieder und Rumpf sorgfältig in der Reliefansicht ausgebreitet sind. Im tektonischen Rhythmus, in der Schönheit der Linien ist die Pariser Figur zweifellos stärker, aber an natürlicher Lebendigkeit reicht sie nicht entfernt an die Neapler Statue heran. Man sieht, wie schwierig beim Sitzproblem die reliefhafte Anordnung ist, und versteht nun umsomehr, weshalb die sitzenden Freistatuen schon in den Anfängen dreidimensional gedacht wurden (vgl. Sp. 353).

Abb. 93. (Sp. 358.) Der kapitolinische Dornauszieher. Aufstellung in der Erlanger Kunstsammlung.

In dem Pariser Relief sitzt ein Jüngling in stiller Erwartung auf einem Felsen, über den er sein Gewand gebreitet hat. Die schönen Glieder sind in lässiger Ruhe gelöst, nur der linke Arm und die linke Schulter sind zu wirksamem Kontrast etwas stärker gespannt. Der volle Haarkranz mit der Binde ist ganz verschieden von den stets kurz geschorenen Hermesköpfen. Es muß ein jugendlicher Heros sein, nach einer hübschen Vermutung vielleicht Kephalos, der schöne und leidenschaftliche Jäger, der die Nacht in den Bergen verbringt, um mit dem Frührot weiter zu jagen, wobei ihn Eos, die Morgenröte, erschaut

und zu ihrem Geliebten macht. Auf Münzen der Insel Kephallenia, die sich nach Kephalos nennt, ist der Held in ähnlicher Stellung dargestellt. Doch ist bei dem Mangel eines Attributs die Entscheidung für die Pariser Bronze unsicher. Der Stimmung des feinen Werkchens aber wird die Deutung jedenfalls gerecht. Es dürfte auf ein Vorbild aus der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts zurückgehen.

Tafel 167. Faustkämpfer. Bronze. Höhe 1,28 m. Ergänzt der Sitz. Die Augen waren eingesetzt. Gefunden in Rom 1884 beim Bau des Teatro Nazionale in der Via Nazionale. Rom, Thermenmuseum.

Ein Faustkämpfer in einer Gefechtspause. Er hat sich schwer und ermüdet auf einen Sitz fallen lassen, stützt die Unterarme auf die breitgegrätschten Beine und schaut mit einem plumpen und herausfordernden Blick um sich, ein Bild unmittelbarsten Lebens. Der Künstler hat nicht die geringste Absicht, uns irgend etwas von dem Aussehen eines rohen Kraftmenschen zu schenken, weder in dem Körper mit der haarigen Brust und den einseitig auf Kraft gezüchteten Muskeln, noch in dem Kopf, der ebenso gut die Gesinnung wie die äußeren Spuren seines brutalen Handwerkes zeigt (Abschnitt „Bärtige Köpfe"). Das Ganze ist wie eine Verhöhnung der edlen griechischen Athletik, die verderbt und ausgeartet ist durch die berufsmäßigen „starken Männer", die ruhm- und geldgierig auf allen Festplätzen herumziehen. Der Athlet trägt nicht die „weichen Lederbänder" der griechischen Palästra (μείλιχοι ἱμάντες), sondern den „scharfen Riemen" (ἱμὰς ὀξύς), bei dem durch dicke Querstreifen von kantigem, hartem Leder um die Finger die Wucht des Schlages bis ins Lebensgefährliche gesteigert wird.

Das Werk muß wegen seines rücksichtslosen Realismus in die spätere hellenistische Zeit gehören und ist bei seiner ungemein sorgfältigen Durchführung gewiß ein Original. Im künstlerischen Aufbau, in der formalen Problemstellung hat sich seit den Tagen des Dornausziehers nichts Wesentliches geändert. Nur der Geist ist ein anderer geworden. Wenn der feine Naturalismus des Dornausziehers für die hellenistische Zeit schon so klassisch und akademisch war, daß man ihn in einen Gassenbuben umwandeln mußte, so zeigt der Faustkämpfer – auch er sicher ein Siegerbild von einem der berühmten Festorte — uns erst in voller Klarheit das Sinken des Geschmacks und die Verrohung der Gesinnung. —

Abb. 94. (Sp. 359.) Dornauszieher. Renaissancebronze, 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Paris, ehemals in der Sammlung Gustave Dreyfus.

Tafel 168. Sitzende Frauen aus dem Ostgiebel des Parthenon. Pentelischer Marmor. Höhe gegen 1,30 m. London, British Museum.

Bei den sitzenden Frauengestalten stehe das feierliche Thronen voran. Die Starrheit des archaischen Schemas, die in der Athena des Endoios zuerst gelöst war, hat sich bei den Parthenonfrauen zu einem vornehm freien Dasitzen gewandelt. Die Beine sind bequem und natürlich gestellt, aber ohne daß dieses Sichgehenlassen auch nur einen Schatten von Unedlem hätte. Durch das Anlehnen und die Haltung der Arme wird der Oberkörper in rhythmischen Fluß gebracht. Das Sitzmotiv konnte bei der Fernwirkung der Giebelstatuen in einer Freiheit entwickelt werden, die der Einzelstatue und dem Kultbilde nicht immer gegönnt war. Wenigstens finden wir bei diesen häufig eine Rücksichtnahme auf optische Gesetze, die höchst lehrreich ist. In der thronenden Göttin **Abb. 97. 98** (Sp. 369-372) sind die Oberschenkel eigentümlich verkürzt und absichtlich steil gestellt, was jedoch nur in der Seitenansicht auffällt, in der Vorderansicht hingegen günstig wirkt: denn bei erhöhter Aufstellung und

Abb. 95. (Sp. 358.) Hellenistische Umbildung des kapitolinischen Dornausziehers (Taf. 164). Römische Marmorkopie. Höhe 0,63 m. Gefunden auf dem Esquilin. Ehemals bei Castellani. Jetzt London, British Museum.

Abb. 96. (Sp. 362.) Sitzender Jüngling, vielleicht Kephalos. Tektonisches Bronzerelief. 2. Hälfte des 4. Jahrh. v. Chr. Paris, Bibliothèque nationale.

Abb. 97. (S. 364.) Sitzende Göttin. Marmor. Boston, Museum of Fine Arts. Gute römische Kopie. Der Stil ist eine Fortbildung des Parthenonstils in der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. Das Original dürfte um 400 v. Chr. entstanden sein.

Abb. 98. (Sp. 364.) Sitzende Göttin. Seitenansicht von Abb. 97. Die vorgestreckte Rechte hielt eine Schale, die Linke stützte wahrscheinlich ein Szepter auf. Der Thron, sowie der Kopf waren aus besonderen Stücken gearbeitet.

naher Betrachtung, wie sie die räumlichen Verhältnisse des Tempelinneren mit sich bringen, bleibt nunmehr genügende Draufsicht auf die Oberschenkel, um ihre Tiefe ablesen zu können. Den gleichen Zweck hat das Abwärtsstrecken der Füße. Man beachte zum Vergleich, wie bei der linken der Parthenonfrauen auf Tafel 168 infolge des zu nahen Standpunktes des photographischen Apparates das linke Knie sich unangenehm gegen die Brust hinaufschiebt und die Gestalt rückwärts hinunter zu sinken scheint, was natürlich bei der Fernansicht im Giebel verschwand. Auch bei Sitzstatuen, die man im Freien auf Säulen aufstellte, was besonders in hellenistischer und römischer Zeit beliebt war, hat man das gleiche Mittel der Verkürzung und Schrägstellung der Oberschenkel angewandt. Die ganze Erscheinung gehört in einen Kreis von künstlerischen Auskunftsmitteln, die wir hier nur streifen können, und die auf dem Verhältnis der „Daseinsform" zur „Wirkungsform" beruhen. Der Plastiker ändert an den tatsächlichen sachlichen Verhältnissen, um dadurch im Zusammenhang des Ganzen die Formen „richtig" erscheinen zu lassen und wichtige Formen auch da anzudeuten, wo sie in der Wirklichkeit unklar und unsichtbar bleiben würden. Die Kunst geht also souverän mit der Wirklichkeit um, um eine höhere Wahrheit zu schaffen. Daß die Alten sich dieses Verfahrens auch theoretisch schon früh bewußt waren, zeigt eine Anekdote aus dem Kreise des Phidias, die aus einer allerdings späten Quelle, dem Byzantiner Tzetzes, stammt. Phidias und Alkamenes schufen „im Wettstreit" zwei Athenastatuen, die auf hohen Säulen stehen sollten. In der Nähe betrachtet war an der des Phidias alles übertrieben, die Lippen geöffnet, die Nasenlöcher gebläht u. s. w., sodaß das Volk ihn heftig tadelte. Aber als die Statuen an ihrem Orte standen, da war er der Sieger. Daß auch die Architekten des fünften Jahrhunderts nach solchen optischen Gesichtspunkten arbeiteten, zeigen die berühmten Aufwärtskrümmungen an den Stufen des Parthenon, durch die in dem zehrenden Lichte des Südens ihre Linien in Wirklichkeit grade erscheinen. — Zum Gewandstil der Parthenongiebel vgl. das Sp. 269 fg. Gesagte.

Abb. 99. Grabmal des Aruns Volumnius in seinem Familiengrab in Perugia.

Tafel 169. Todesgöttinnen. Von dem Grabmal des Etruskers Arnth Velimnas Aules, lateinisch Aruns Volumnius **(Abb. 99)**. Kalkstein (Travertin), mit Stuck überzogen und bemalt. Höhe des Ganzen nebst dem in Abb. 99 fehlenden Sockel 2,23 m; Höhe der sitzenden Figuren gegen 0,70 m. Im Familiengrab der Volumnier in Perusia (Perugia).

Die Etrusker waren ein wohlhabendes Volk und ganz auf moderne Art „gebildet", d. h. sie kannten und bezogen das Beste und Neueste an Kunst und Künstlern von auswärts, das jeweils zu haben war, da ihre eigene Kunst in schöpferischem Sinne unproduktiv war. Im siebenten Jahrhundert importieren sie phönikische Waren, seit Beginn des sechsten jonische, von der Mitte des sechsten bis Ende des fünften Jahrhunderts in ungeheueren Mengen die schönen bemalten attischen Tongefäße u. s. w. Daneben nehmen sie griechische Künstler in Dienst, die die Wände ihrer großen unterirdischen Grabkammern ausmalen und die Sarkophage und Aschenurnen verzieren, wobei sich die Fremden natürlich dem Geschmack der Auftraggeber im Stoff und auch ein wenig im Stil anpassen müssen. Zugleich lernen aber die heimischen, keineswegs unbegabten Handwerker alles, was die Griechen ihnen vormachen und so entsteht seit dem sechsten Jahrhundert eine eigenartige „etruskische Kunst", ein gebrochenes Spiegelbild aller Phasen der griechischen, manchmal barbarisiert, oft jedoch auch in eigentümlich italischer Weise fortgebildet. Erst mit dem Ende der hellenistischen Zeit verliert das etruskische Kunsthandwerk alle Eigenart

und ist nur noch eine Unterabteilung der griechisch-römischen Kunst.

Die Denkmäler in den großen Grabkammern der Volumnier stammen aus der letzten Zeit der national-etruskischen Kunst, dem zweiten Jahrhundert v. Chr. Das vornehmste Stück (Abb. 99) zeigt nach alter etruskischer Weise den Toten auf dem Deckel seiner Aschenurne zum fröhlichen Mahle gelagert, so wie er und die Seinen sich den Zustand im seligen Jenseits ausmalen. Sein Kopf ist ein charakteristisches Porträt. Unten sitzen zwei geflügelte weibliche Todesdämonen als Wächterinnen des Grabes. Zwischen ihnen, in einem Bogenfeld, sind vier schattenhafte Menschengestalten gemalt (auf Abbildung 99 nicht erkennbar), ein Blick in die Pforte des Jenseits.

Uns interessieren die sitzenden Flügelfrauen. Es sind Furien mit Schlangen im Haar und Fackeln in den Händen (bei der linken zu ergänzen), in einer besonderen Tracht, die die Brüste frei läßt und um den Gürtel einen doppelten Bausch bildet. Die Gesichtszüge sind nicht mehr häßlich verzerrt wie in der älteren etruskischen Kunst, sondern von der pathetischen Schönheit der hellenistischen Zeit. Die Furien haben also dieselbe Wandlung durchgemacht wie die griechische Medusa. Die Gewandbildung ist von demjenigen hellenistischen Stil abhängig, den wir auf den Tafeln 135, 136, Abb. 67 vorgeführt haben. Aber die Falten sind dicker, derber, gerundeter. Auch die Haltung der Gestalten, obwohl sie ganz ungezwungen ist, hat etwas Schweres und Wuchtendes. Schon Früheren ist vor diesen und ähnlichen Werken kein Geringerer als Michelangelo in den Sinn gekommen. Im Gewandstil wie in der Haltung und Gebärde ist etwas innerlich Verwandtes unverkennbar. Daß der größte Sohn des modernen Tuscien altetruskische Denkmäler gesehen und gezeichnet hat, steht fest. Ob hier aber nicht etwas Tieferes wirksam ist als eine äußere Beeinflussung, nämlich eine über Jahrtausende reichende gleichartige künstlerische Disposition, das kann hier nur fragweise angedeutet werden. Es hätte nichts Befremdendes für uns, die wir in der griechischen Kunst so häufig verschiedene Grundauffassungen im verschiedenen Rassegefühl wurzeln sehen.

Tafel 170. Nymphe, die Sandale anlegend. Römische Marmorkopie. Höhe 1,02 m. Ergänzt der Kopf, der aufwärts gewendet sein müßte, die rechte Hand, Finger der linken Hand, beide Füße. Florenz, Uffizien.

Die Statue ist eine Wiederholung aus der Gruppe mit dem krupeziontretenden Satyr (Tafel 80; Abb. 32 auf Sp. 150), ein heiteres Genrestück späthellenistischer Zeit. Die naive sperrige Stellung ist ganz ohne den Zwang einer älteren Typik aus der Idee heraus erfunden, daß das Nymphchen schnell die Sandale anlegt, um zum Tanz anzutreten. Doch setzt sie eine wesentliche Neuerung der hellenistischen Zeit voraus, die wir zur nächsten Tafel besprechen: den Kontrapost, d. i. die Gegenbewegung von Ober- und Unterkörper.

Tafel 171. Sitzendes Mädchen. Marmor. Höhe 1,03 m. Zahlreiche, aber gut gemachte Ergänzungen: am Kopf die Haarschleife und die Nasenspitze, am Gewand die Falten unter der rechten Achselhöhle, sowie um das rechte Knie und an der linken Hüfte, ferner die rechte Hand mit einem Teil des Unterarms, die Hälfte der linken Hand, der rechte Fuß samt dem Gewandsaum, die Spitze des linken Fußes, endlich die Ränder des Stuhlsitzes samt den Stuhlbeinen und der Mittelstütze. Gefunden in Rom 1879 an dem Viale Principessa Margherita. Rom, Konservatorenpalast.

Das reizende Geschöpfchen, zwischen Kind und Jungfrau, sitzt in ungeniertester Weise auf seinem Stuhl, die Beine übergeschlagen, Ellbogen und Hand aufstützend und den Kopf abwärts geneigt, als schaue sie auf etwas herunter. Doch braucht man kaum anzunehmen, daß unten ein Gegenstand oder ein Tier war. Es ist ein rein künstlerisches Motiv, wie denn das Ganze zweifellos eine bloße Schmuckfigur für Garten oder Halle ist: eine kokette kleine Pariserin.

Die Gegenbewegung in Ober- und Unterkörper ist ein neuer formaler Gedanke, den wir zu Beginn der hellenistischen Zeit an einer berühmten Statue zum ersten Male voll ausgebildet sehen, an der Stadtgöttin (Tyche) von Antiocheia am Orontes, einem Werke des Lysippschülers Eutychides. Sie muß um 300 v. Chr. entstanden sein und ist in einer geringen Marmornachbildung im Vatikan, sowie in hübschen Verkleinerungen in Bronze erhalten. Die beste ist eine Statuette der Sammlung de Clercq (**Abb. 100,** Sp. 377). Die Göttin thront auf einem Felsen, unten taucht der Flußgott Orontes in der Haltung eines Schwimmenden halb aus den Fluten. Während ältere Städte in der Regel eine olympische Gottheit als Stadtbeschützerin haben, so etwa Athen die Athena mit dem Beinamen Polias, erhalten die neugegründeten hellenistischen Städte ihre eigene Tyche, eine mit der Stadt untrennbar verknüpfte Gottheit, die aus dem weitver-

zweigten Geschlechte der Ortsnymphen geboren ist und erst mit ihrer Stadt zu größerer Bedeutung gelangt. In dem künstlerischen Bilde der Tyche von Antiocheia ist zugleich die Lage der Stadt ausgedrückt: hoch am Bergabhang über dem Fluß. Auch ihre Haltung spricht nicht übel das Gebundensein an den Ort aus, das breite, feste Haften an der Stelle.

So sehen wir auch die Entwicklung der sitzenden Gestalten genau da enden, wie die der stehenden. Der Körper, im archaischen Schema streng in seinen natürlichen Achsen aufgebaut, dreht sich erst wenig, dann immer stärker, bis das Möglichste an seitlicher Verschiebung erreicht ist und die stehende Gestalt sich schließlich völlig um ihre Längsachse schraubt. An der sitzenden Antiocheia und dem kapitolinischen Mädchen stehen alle Querachsen des Rumpfes schräg und die Achsen der Beine gehen übers Kreuz. So ist auch hier mit der vollständigen Auflösung der natürlichen Grundstellung das Ziel erreicht, in einer ruhenden Stellung die größte Beweglichkeit auszudrücken.

Abb. 100. Tyche von Antiocheia am Orontes. Bronzestatuette nach dem Werke des Lysippschülers Eutychides. Paris, Sammlung de Clerq.

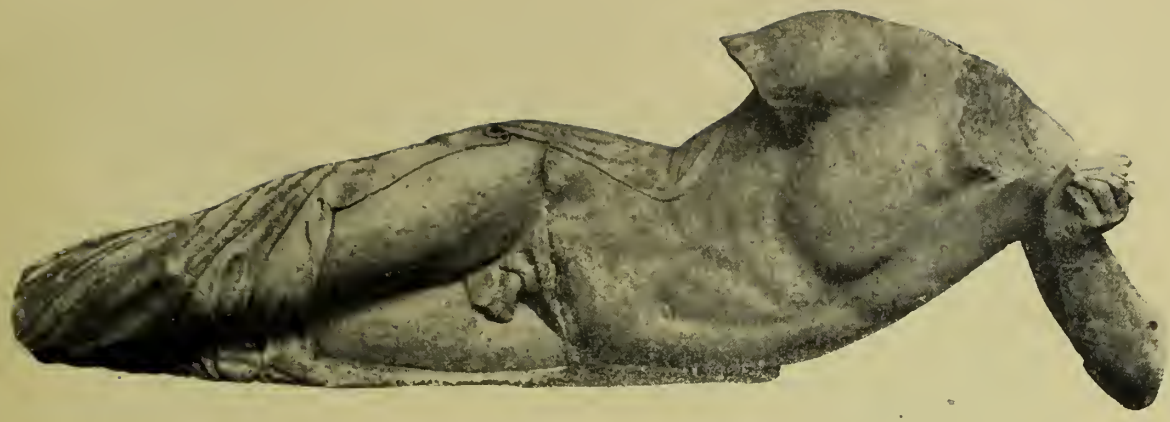


Abb. 101. (Sp. 385.) Gelagerter aus dem Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia. (Abb. 114.)

GELAGERTE GESTALTEN.

Für das Hinstrecken des Körpers auf dem Boden oder auf einem Lager gilt in noch höherem Maße das von den Sitzenden Gesagte: die Möglichkeiten sind unendlich. Aber leichter doch als bei jenen fügt sich der gelagerte Körper in die reliefhafte Auffassung. Die archaische Kunst hat sich einen Typus geschaffen, der nicht viel mehr ist als ein einfaches Umlegen des aufrecht stehenden Körpers mit ziemlich gewaltsamer Abknickung in den Hüften. Ein typisches Beispiel für diese Art ist die nackte gelagerte Frau Abbildung 72 (Sp. 312). Der großen Kunst ist das Motiv vor allem für die Giebelfüllungen wertvoll geworden, wo die architektonische Bindung fast den Zwang vergessen macht, der dem Körper angetan wird (Taf. 172 oben). Jedoch strebt am Ende des Archaismus die Entwicklung energisch über die reine Flächenstellung des Körpers hinaus, ja ihre Überwindung bedeutet den ersten Schritt in die Freiheit. Das lehrt mit wundervoller Deutlichkeit der Gefallene des äginetischen Ostgiebels gegenüber dem im Westgiebel (Taf. 172 Mitte und oben), ferner alle die verschiedenen Versuche in den Giebeln von Olympia. (Abb. 101 bis 104.) Aber merkwürdig, je reifer und sicherer die Kunst wird, desto mehr nähert sie sich wieder dem archaischen Grundgedanken. Am Kopenhagener Niobiden (Taf. 172 u.), dem es doch gewiß an Naturalismus nicht fehlt, ist das Einlenken schon ganz deutlich. Im Ilissos aber des Parthenongiebels (Taf. 173) erleben wir das erstaunliche Schauspiel, daß die ganz strenge alte Anordnung wieder vor uns steht, nun aber erfüllt mit dem allerhöchsten Lebensgefühl. Es muß ihr also doch ein ganz besonderer, nicht nur künstlerischer, sondern auch natürlicher Ausdruckswert innewohnen.

Vom fünften Jahrhundert abwärts ist unser Besitz an Giebelwerken zu unvollständig, um über die Weiterentwickelung dieses Gedankens ein Urteil zu gestatten. In der freistehenden Plastik taucht er in einer sehr wirksamen späten Fassung auf, in dem sterbenden Gallier der pergamenischen Kunst (Taf. 174). Man sieht leicht und es ist selbstverständlich, daß hier mit der Virtuosität der späteren Zeit die Umrißwirkung mit einer durchgebildeten Tiefenwirkung auf das glücklichste verschmolzen ist. Auch hier knüpft sich das Ende wieder an den Anfang: der Gallier stimmt in der Anordnung, soweit sie die kubische Körperstellung im Raum angeht, fast völlig überein mit dem gefallenen Aegineten des Ostgiebels. Aber ich möchte hier nicht „verlorene Zwischenglieder" annehmen, durch die etwa die alte Lösung dem späten Künstler überkommen wäre. Das wäre eine jener Übertreibungen der typengeschichtlichen Betrachtungsweise, der man heutzutage in der archäologischen Literatur bisweilen begegnet und für die jeder neue Gedanke immer nur ein einziges Mal von einem Einzigen gefunden sein kann. Der vorliegende Fall ist vielmehr ein Musterbeispiel, wie aus der Gleichheit der Aufgaben in weitgetrennten Zeiten und mit grundverschiedenen Ausdrucksmitteln ganz ähnliche Ergebnisse entstehen.

Eine zweite Entwicklungsreihe bieten Tafel 175

bis 177: der halbsitzend gelagerte Körper. Mit naivem Realismus versucht es der archaische Künstler (Taf. 175). Zu klassischer Größe erhoben ist das Motiv am Parthenon (Tafel 176, 177). Es ist die Stellung, die man in Wirklichkeit namentlich auf dem Speiselager einnahm. Indem der eine Arm sich auf das Kopfpolster stützt, während der andere zum Ergreifen der Speisen frei bleibt, kommt der Körper von selbst in eine wirksame Dreiviertelansicht. Das Motiv begegnet uns so gut bei den fröhlichen Symposien der Vasenbilder wie auf den Weihreliefs an die Heroen, die man sich in stetem seligem Schmausen dachte. Spätere monumentale Verwertungen sind die großen Flußgötter der hellenistisch-römischen Zeit und die gelagerten Quellnymphen, wobei der Zusammenhang mit den Gelagetypen sich auch dadurch erweist, daß in der Regel der linke Arm aufgestützt wird, außer wenn die Anordnung als Gegenstück die Umkehrung fordert.

Wie die Kline zugleich Speisebett und Nachtlager ist, so leiten uns die gelagerten Typen zu den Bildern der Schlafenden hinüber, die, in der älteren Kunst selten, seit dem vierten Jahrhundert immer häufiger werden. Auch hier können wir nur einige Hauptpunkte aus den ungemein manigfaltigen künstlerischen Lösungen dieser Probleme herausgreifen. Eine der berühmtesten Schläferinnen ist die große Ariadne im Vatikan (Abb. 108, Sp. 393), wo der Künstler den Körper so hoch aufgerichtet hat, daß er seine Pracht in vollster Reliefstellung vor uns ausbreitet. Auf ganz anderen Wegen sucht der Künstler des Barberinischen Faun (Taf. 178) die Lösung, indem er die Komposition von vorneherein auf den Kubus anlegt, ein meisterhafter Aufbau, der der Natur ungleich näher bleibt als die Vatikanische Ariadne. Vollkommen der Natur folgt der Künstler des Hermaphroditen (Taf. 179). Aber er fordert, daß man nahe an sein Werk herantritt, um es von oben zu überschauen.

Es böten sich in der hellenistischen Kunst noch zahlreiche weitere Beispiele für dies Hin- und Herschwanken zwischen Naturalismus und ‚Tektonismus', was sich ja zur Genüge aus der sperrigen Natur der menschlichen Glieder erklärt, die, wenn sie durch den Schlaf gelöst sind, nach allen Seiten auseinanderstreben. Die römische Kunst hat besonders auf Sarkophagdeckeln viel Bedarf an Gelagerten und Schlafenden. Hier überwiegt entschieden der Naturalismus. Diese Gestalten sind eine innere und vielleicht auch unmittelbare äußere Fortsetzung der alten Typen der etruskischen Kunst. —

Tafel 172 oben. Gefallener aus dem Westgiebel des Aphaiatempels auf Aegina. Parischer Marmor. Höhe 0,47, Länge 1,59 m. Ergänzt rechter Unterarm, rechte Hand mit Pfeil, Finger der linken Hand, rechtes Unterbein außer Knie und Fuß, an dem jedoch Zehen und Ferse neu sind, Zehen des linken Fußes. München, Glyptothek Nr. 79.

Tafel 172 Mitte. Gefallener aus dem Ostgiebel desselben Tempels. Parischer Marmor. Höhe 0,64, Länge 1,845 m. Ergänzt das rechte Bein von über der Mitte des Oberschenkels an; der rechte Fuß stand, wie neugefundene Fragmente zeigen, nicht auf dem Boden, sondern schwebte in der Luft und das Bein war etwas mehr ausgestreckt. Ferner sind ergänzt ein Stück an der linken Hüfte, der Helmbusch, Teile am Schild. Unter der rechten Brustwarze ein Loch für einen Bronzepfeil (auf der Tafel grade noch sichtbar). München, Glyptothek Nr. 85.

Tafel 172 unten. Sterbender Niobide aus einem Giebel. Gefunden in Rom. Zehen, Finger der Linken und die rechte Hand waren für sich gearbeitet und angesetzt. Höhe 0,62, Länge 1,65 m. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg.

Von diesen drei Verwundeten haben die Ägineten den Pfeil in der Brust, der Niobide im Nacken. Der erste Äginete zieht den Pfeil heraus, der zweite sinkt über ihm zusammen, der Niobide greift mit der Rechten danach. Wie die Lage der Körper schrittweise sich aus dem Flächenschema in Tiefenwirkung umwandelt, ist mit einem Blicke zu übersehen. Bei dem ersten Ägineten steht der Rumpf völlig in Vorderansicht. Bei dem zweiten neigt sich die rechte Schulter nach vorn, während die rechte Hüfte nach hinten sinkt. Der Brustkorb dreht sich also gegen die Beckenachse ab, wodurch der Körper einen wundervollen, ganz momentanen Ausdruck schmerzlichen Windens bekommt. Das Vorübergehende der Haltung wird noch deutlicher durch das bei richtiger Ergänzung in der Luft schwebende rechte Bein, sowie durch das Herausrutschen des linken Armes aus den Schildbügeln, endlich durch die Spannung des rechten Armes, der sich keineswegs auf den Boden stützt, sondern mit einer letzten instinktiven Anstrengung das Schwert zu heben sucht. Der erste Äginet ist ein gestelltes lebendes Bild, der zweite ein eben Hingestürzter, der in dem Augenblick vor dem letzten völligen Zusammensinken erfaßt ist. Es ist eine ähnliche „unvollendete Bewegung" wie in den Rücklingsstürzenden desselben Giebels (vgl. Sp. 182 u.). Der stilistische Fortschritt vom äginetischen Westgiebel zum Ostgiebel ist nir-

Abb. 103. (Sp. 385.) Liegende Frau. Westgiebel Olympia. (Abb. 114a.)

Abb. 104. (Sp. 385.) Liegende Frau. Westgiebel Olympia. (Abb. 114a.)

Abb. 102. (Sp. 385.) Gelagerter aus dem Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia. (Abb. 114.)

Abb. 105. Von der liegenden Thauschwester auf Taf. 177.

gends deutlicher fühlbar als an diesen beiden Gestalten. Dort noch archaische Starrheit der Geste, hier der frische Strom neuen Naturgefühls, das sich mit gleicher Klarheit auch in der wundervoll fleischigen Modellierung von Brust, Schultern und Armen ausspricht (vgl. auch Spalte 173).

Der Niobide ist rückwärts niedergestürzt. Die Beine sind aufeinandergelegt und die Hüfte steht senkrecht, die rechte Schulter jedoch sinkt nach hinten, indem die Hand den ersterbenden Versuch macht, den Pfeil aus der Wunde zu ziehen. Die linke Schulter wird durch den aufgestützten Arm nach oben gedrückt. Es ist, als wolle sich der Verwundete vornüberwälzen, um auf die Kniee zu kommen und sich zu erheben. Aber der Oberkörper hat nicht mehr die Kraft dazu und die rechte Rumpfhälfte sinkt wieder zurück. In merkwürdiger Weise klemmt sich dabei das Gewand zwischen die Beine, zum Ausdruck dessen, daß die Bewegung der Beine von hinten nach vorne zu denken sei, nicht umgekehrt. Wiederum also ein nicht vollendeter und fast etwas unklarer Zwischenzustand, von der Art wie die Übergangszeit zum freien Stile sie so sehr liebt.

Die Stellung des Niobidenkünstlers haben wir schon bei der Besprechung der in den gleichen Giebel gehörigen Niobide Tafel 149 (Sp. 325) umschrieben: ein Naturalist, der kurz vor der Vollendung zur höchsten Schönheit stehen geblieben ist. Der gezerrte Übergang von dem Brustkorb zu den Hüften mit der unrhythmischen Einsenkung an der rechten Weiche des liegenden Niobiden wäre um dieselbe Zeit im Kreise des Phidias nicht mehr möglich gewesen.

Abbildung 101. 102. (Sp. 380. 384.) **Zwei Gelagerte aus dem Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia.** Länge 2,02 m und 2,30 m. (Der ganze Giebel Abb. 114 auf Sp. 405.)

Abbildung 103. 104. (Sp. 384.) **Gelagerte Frauen aus dem Westgiebel desselben Tempels.** (Der ganze Giebel Abb. 16 auf Sp. 89 und Abb. 114a auf Sp. 408.) Länge 2 m und 2,50 m. Olympia, Museum.

Man sieht, wie diese Künstler den im Ostgiebel von Ägina gefundenen Gedanken fortspinnen, indem die Drehung des Rumpfes immer mehr fortschreitet. Bei 101 steht die Hüftachse noch senkrecht, bei 102 nicht mehr ganz, bei 103 und 104 ist sie noch stärker der Drehung des Oberkörpers nach vorne gefolgt. Die Brust steht bei 101 noch schräg, bei 102 wird sie durch das Aufstützen des linken Armes fast gewaltsam nach vorne gezogen, wodurch die Muskeln stark über den Rippenkorb gezerrt werden; bei 103 und 104 endlich steht der Brustkorb fast völlig in der Längsachse. Die Figuren haben sich also aus der Seitenlage allmählich in die Bauchlage gewälzt, die bei

Abb. 106. Von der sitzenden Thauschwester auf Tafel 177.

den liegenden alten Frauen desselben Giebels (Abb. 114a) vollständig durchgeführt ist. So haben wir an dem einen Denkmälerkomplex die verschiedenartigsten Versuche mit dem gleichen Motiv, reizvoll in ihrer Mannigfaltigkeit, lehrreich für das Werden des höchsten Stils. Denn dies alles erscheint uns nun rückblickend nur wie Vorübung und Versuch, die höchsten und wahrsten Formen zu finden. Für die persönliche Art der olympischen Künstler ist noch eines bezeichnend: die derbe Wucht der Linien, um deren Ausdruck man ringt, soll ungebrochen und ungemildert zur Wirkung kommen. Daher liegt das Gewand wie angeklebt darauf, mehr um die Massen zusammenzuhalten als um sie zu gliedern.

Tafel 173. „Ilissos" aus dem Westgiebel des Parthenon. Höhe 0,72, Breite 1,91 m. London, British Museum.

Wir stehen auf der Höhe. Niemals wieder ist von einem Künstler der Linienfluß der menschlichen Gestalt so berauschend schön und zugleich so groß erfaßt worden. Und auch in dem lebendigen Gefühl für das Wesen des menschlichen Leibes ist dies die höchste Leistung aller Zeiten. Die Kunst des vierten Jahrhunderts ist vielleicht in äußerer Wahrheit stärker, in der Einzelbeobachtung sogar interessanter, aber an Großheit der Gesinnung und an höchster künstlerischer Wahrheit bleibt sie zurück. Der „Ilissos" ist schlechtweg ein Ideal des Körpers, so wie die Natur ihn schaffen würde, wenn ihr je einer ganz gelänge. Der Bildhauer Dannecker hat von ihm und dem „Theseus" gesagt: „Sie sind wie auf Natur geformt und doch habe ich nie das Glück gehabt, solche Naturen zu sehen".

Beim „Ilissos" schiebt sich durch den aufgestützten Arm der Brustkorb seitlich empor, die wundervollen Rippen wölben sich, daß die Haut darüber straff wird, weiter abwärts aber hängt und dehnt sich die Bauchdecke, daß man die Spannung des Gewebes

Abb. 107. Seitenansicht der Nereide von Xanthos auf Tafel 122.

fühlt, und daß man im Gegensatz zum Brustkorb empfindet, wie es sich hier nicht über Festem, sondern über einer Höhlung und weichen Teilen ausspannt. An dem rechten Bein hängen die entspannten Muskeln so weich und lose herab, als müßten sie einem Drucke der Hand nachgeben. Und doch ist diese Natur weltenfern von allem Naturalismus. Man braucht nur die kleinliche Naturtreue des sterbenden Galliers auf Tafel 174 danebenzuhalten, um die ganze Idealität dieses Stiles zu fühlen. Wenn uns bisweilen der Begriff „ideal" durch unentwegte rhetorische Gedankenlosigkeit und schulmeisterlich moralisierenden Mißbrauch zum Ekel und Ärgernis gemacht wird, so kann ein Blick auf diese Statue uns die Seele wieder reinigen. Sie getröstet uns, daß in kurzen glücklichen Augenblicken die Menschheit über sich selbst hinausgewachsen ist.

Tafel 174. Sterbender Gallier. Kleinasiatischer Marmor, wahrscheinlich zeitgenössische Kopie nach einem Bronzewerk. Ueberlebensgroß, Höhe 0,73, Länge 1,85 m. Neu ist das linke Viertel der Standplatte mit dem Schwert und dem Ende des Horns, das fälschlich als Schalltrichter statt als Mundstück ergänzt ist, ferner die rechte Hand. Der rechte Arm ist angesetzt, aber sicher antik, nicht von Michelangelo gemacht wie die Kustoden des Museums erzählen. Neu endlich alle Zehen und die Nasenspitze. Rom, Kapitolinisches Museum.

Der Gallier ist mit einer Wunde unter der rechten Brust auf seinem Schilde zusammengebrochen. Mühsam hält sich der rechte Arm noch aufrecht, der Kopf sinkt herab, der Tod ist nicht ferne. Die gallische Rasse ist gekennzeichnet durch das struppige Haar, den Schnurrbart, endlich die Torques, einen gedrehten metallenen Halsschmuck, den die Gallier als nationales Abzeichen trugen. Das Original der Statue gehörte zu der Reihe großer Bronzebilder, die Attalos I. von Pergamon (241—197 v. Chr.) auf seiner Königsburg als Dankesweihung aufgerichtet hatte für seine Siege über die Galater, die in Kleinasien eingefallen waren. Ein anderes Stück der Reihe ist die Gruppe des Galliers, der sein Weib getötet hat und sich selbst ersticht (ehemals in Villa Ludovisi, jetzt im Thermenmuseum in Rom). Da der Marmor kleinasiatisch ist, sind es wahrscheinlich zeitgenössische Kopien.

Der kapitolinische Gallier liegt, wie wir schon sahen (Sp. 380) in ganz ähnlicher Stellung am Boden, wie der Aeginet aus dem Ostgiebel, nur daß durch das Vortreten von rechtem Knie und linkem Arm die Tiefenanordnung der Glieder energischer wirkt. Auch ist bei der Freiskulptur die Ausdruckskraft des Konturs erhöht. Der Kopf ist ein vortreffliches Idealbild der gallischen Rasse (Abschnitt „Unbärtige Köpfe") und ebenso ist der Körper ganz naturalistisch aufgefaßt, mit virtuoser, aber etwas kleinlicher Beobachtung von Muskeln und Hautfalten.

Tafel 175. Etruskischer Thonsarkophag. Gebrannter Thon, reich bemalt. Höhe 1,73, Länge 1,27 m. Aus vielen Stücken wieder zusammengesetzt, angeblich ohne erhebliche moderne Ergänzungen. Gefunden in Caere (heute Cervetri), zuerst im Besitz von Castellani, jetzt London, British Museum.

Das Paar, das in dem thönernen Sarge beigesetzt war, ist auf dem Deckel in sprechender Lebendigkeit überlebensgroß abgebildet. Der Mann hat wohl in der Rechten eine Trinkschale gehalten, die Gattin wendet sich in lebhafter Unterhaltung gegen ihn hin. Es ist eine Mischung von altjonischer Kunst des sechsten Jahrhunderts mit etruskischem Realismus. (Vgl. Sp. 274.) Die Köpfe mit ihren schräggestellten Schlitzaugen und der fliehenden Stirn entsprechen ganz dem archaischen jonischen Schönheitsideal. Hingegen sind der hagere Leib, die dürren Arme, die überlangen Beine, die häßlichen Füße in der Hauptsache wohl Eigentum des etruskischen oder etruskisierenden Arbeiters. Auch in der Lagerung des Mannes zeigt sich kein Versuch einer künstlerischen Anordnung, bei der Frau hingegen die bekannte archaische Abdrehung des Oberkörpers gegen den Rumpf. Zwei andere Sarkophage gleicher Art im Thermenmuseum und im Louvre sind im Aufbau wie in den Einzelheiten viel stärker griechisch stilisiert. Aber es fehlt ihnen der unmittelbare Ausdruck des Lebens, der, wenn auch für unser Gefühl ein wenig komisch, doch für die archaische Zeit ganz vortrefflich ist.

Tafel 176. „Theseus" aus dem Ostgiebel des Parthenon. Pentelischer Marmor. Höhe 1,21, Länge 1,73 m. London, British Museum.

Dieser Gott oder Heros — sicher nicht Theseus, vielleicht der Berggott Olympos — lagert auf einem Felsen, über den ein Fell gebreitet ist. Links in der Giebelecke taucht Helios und sein Viergespann aus den Wellen empor. Der Gelagerte hebt die Hand wie zum Gruße der aufgehenden Sonne, erhabene Gelassenheit in Haltung und Blick, und wieder voll von jener unsagbaren, lebendigen Schönheit, die ganz zu umschreiben man vergeblich nach Worten sucht.

Tafel 177. Die „Thauschwestern" aus dem Ostgiebel des Parthenon. Pentelischer Marmor. Höhe 1,09, Länge 2,67 m. London, British Museum.

Wir haben zu der Iris des Westgiebels den Parthenonstil bereits zu schildern versucht. (Sp. 269 f.) Die Teilaufnahmen **Abb. 105, 106** (Sp. 385 f.) mögen Einzelnes noch deutlicher erkennen lassen. Das Höchste dieses Stils ist gewiß Brust und Leib der Liegenden. Wie Wellen rieseln die Falten an den Brüsten herab, bäumen sich an dem Wehr des Gürtels und fließen beruhigt in sanfterer Fläche weiter (Abb. 105). Es ist die herrlichste Poesie der Gewandung, die je geschaffen worden ist. Die Seitenansicht einer xanthischen Nereide (**Abb. 107,** Taf. 122), an der alles viel härter, trockener, nüchterner ist, mag durch die Vergleichung den unendlichen Linienreichtum, die Phantasie, das Lebensgefühl der Parthenongewänder erst recht zur Wirkung bringen. —

Abbildung 108. (Sp. 393.) **Ariadne.** Römische Marmorkopie. Höhe 1,60, Länge gegen 2,00 m. Ergänzt am Kopf Nase, Lippen, rechte Hand, die zwei letzten Finger der linken Hand; ferner aus Gips das ganze Lager, das kurz herabhängende Gewandstück unterhalb des Mittelteiles des Körpers und der Gewandzipfel unterhalb des linken Ellenbogens. Die ursprüngliche Lage der Gestalt kann nicht wohl anders gewesen sein, da bei flacherer Lagerung die Falten unterhalb des linken Knies und rechten Fußes nicht mehr senkrecht hängen würden. Rom, Vatikan.

Die schlafende Ariadne ist keineswegs, wie man gemeint hat, eine „Illustration" zu dichterischen Darstellungen der Geschichte vom ungetreuen Theseus, der die Geliebte auf Naxos verläßt, bis Dionysos die schöne Schläferin zu seiner Gattin macht. Sondern da sie die rechtmäßige Gemahlin des Gottes ist, so ist das Urbild dieses großen Werkes zweifellos ein Weihgeschenk in einem Dionysosheiligtume gewesen. Umgekehrt aber hat das Bildwerk die Epigrammendichter angeregt:

„Fremdling, rühre nicht an das steinerne Bild Ariadnes,
Daß sie empor nicht schreckt und ihren Theseus vermißt."

Anthologia Palatina XVI Nr. 146.

Tafel 178. Der Barberinische Faun. Parischer Marmor bester Sorte (Lychnites). Höhe 2,15 m. Ergänzt das rechte Bein (der Fuß stand wahrscheinlich etwas mehr vom Körper ab und tiefer, da wo im Felsen eine ausgebrochene Stelle ist); ergänzt ferner am linken Bein das Knie und der rechte Fuß außer der Ferse; der linke Unterarm; der hintere Teil des Felsens mit den Gewächsen. Die Ergänzungen sind zuerst von Bernini in Stuck ausgeführt worden, dann von Paccetti um 1799 in Marmor. Gefunden zwischen 1624 und 1641 bei der Engelsburg, dem Grabmal Kaiser Hadrians. Doch gehörte der Faun sicher nicht, wie man früher vermutete, zu den Statuen auf diesem Mausoleum, die nach Prokop im Gothenkrieg 357 n. Chr. auf die Köpfe der stürmenden Barbaren herabgeworfen wurden.

Er stand wahrscheinlich in den Gärten der Domitia, wo er als Brunnenfigur verwendet war (ein später eingearbeitetes Ausflußloch unter der Schnauze des Felles ist in der Aufnahme mit Gips geschlossen). 1813 von Wagner für den Kronprinzen von Bayern aus dem Besitz der Barberini erworben, 1819 nach vielen Schwierigkeiten nach München gebracht. München, Glyptothek Nr. 218.

Ein wilder Geselle ist nach vielem Trinken, Toben und Lieben auf einem harten Felsen in Schlaf gesunken, nicht ohne daß er sich vorher ein Pantherfell untergebreitet hätte. Die bleierne Schwere des Schlafes hält die Glieder auch in der unbequemen Lage gefesselt. Die Augen sind tief in die Höhlen gesunken, die Nüstern gebläht, der Mund halb geöffnet; man meint ihn schnarchen zu hören. Die Stirn ist abwärts verzogen, Mitfühlende glauben aufziehendes Kopfweh zu spüren. So grobe Dinge stellt die Antike mit gutem Feingefühl nicht an der edlen Menschengestalt selbst dar, sondern an Wesen, die, obwohl unsterblich und göttlichen Ursprungs, doch nichts weiter sind als „ein Bild der sich selbst gelassenen, einfältigen Natur" (Winckelmann). Aber auch die Kunst an sich schon hebt den Gegenstand über das Gemeine empor, zumal wenn ihn ein Meister ersten Ranges wie der des Barberinischen Faun geformt hat. Die Statue ist ohne jeden Zweifel eine griechische Originalarbeit, eine der besten, die überhaupt aus der hellenistischen Zeit erhalten sind.

Tafel 179. Schlafender Hermaphrodit. Marmor. Länge 1,47 m. Gefunden 1879 in Rom beim Bau des Teatro Costanzi in der Via Firenze, auf dem Viminal, in einem reichen antiken Privathause des zweiten Jahrhunderts n. Chr. Rom, Thermenmuseum.

Ein göttliches Wesen, das Kraft und Abzeichen beider Geschlechter in sich vereinigt, ist ein uralter Gedanke des semitischen Religionskreises. Ein alter Kult auf Kypros kennt eine männliche Aphrodite. Von dort oder aus Kleinasien kommt im vierten Jahrhundert der Hermaphroditos nach Athen. Die ausdeutende spätere Mythologie erzählt, daß der Sohn des Hermes und der Aphrodite von der Quellnymphe

Salmacis in Karien geliebt wurde. Als er sie verschmäht, zieht sie ihn in die Tiefe und bittet die Götter, ewig mit ihm vereint zu sein, worauf das neue Zwitterwesen entsteht. Diese Vorstellung ist seit dem vierten Jahrhundert vor allem von der Kunst fortgebildet worden, angeregt vielleicht durch gewisse sonderbare Naturspiele der Wirklichkeit und genährt durch die leidenschaftliche Freude am menschlichen Körper, an dem man die Schönheiten beider Geschlechter zu vereinigen sich vermaß. Doch überwiegt naturgemäß in der Durchführung entweder der männliche oder der weibliche Charakter, jener bei einer stehenden Gestalt des Berliner Museums, vielleicht einer Nachbildung des ‚Hermaphroditus nobilis' des Künstlers Polykles (viertes Jahrhundert v. Chr.), dieser bei der schlafenden Gestalt des Thermenmuseums. Vom Rücken gesehen ist sie nichts weiter als ein sehr feiner weiblicher Akt, erst die andere Seite gibt uns Aufschluß, welcher Art die Träume sein mögen, in denen der Schläfer sich unruhig auf seinem Lager wälzt.

Die Verschiebungen in der Rückenansicht, das Strecken des rechten Beins und die Überschneidung durch das linke, weiter die Reckung der rechten Schulter und die Wendung des Kopfes, das alles gibt eine Fülle reizvollster Linien, deren Wirkung erhöht wird durch die raffinierteste Durchmodellierung des Fleisches. Das sinnliche Moment ist hier stärker als in irgend einem anderen Werke der Antike und wird nur dadurch einigermaßen gemildert, daß es eben ein Schläfer ist, den wir belauschen. Die Entstehung der Statue kann nicht vor die spätere hellenistische Zeit fallen. Die römischen Genießer schätzten sie offenbar sehr, denn sie ist in sieben Wiederholungen erhalten. Künstlerisch bedeutet das Werk, wie wir Sp. 381 sahen, eine letzte Möglichkeit innerhalb der Liegemotive, indem im Gegensatz zu der Ariadne auf allen tektonischen Aufbau verzichtet und die Natur unmittelbar wiedergegeben wird. Welch eminente Charakteristik aber in diesem wollüstig erregten Schlafe liegt, das wird vielleicht erst ganz fühlbar, wenn man daneben die gelösten Glieder und den unschuldigen Kinderschlaf des kleinen Eros auf Tafel 189 betrachtet.

Abb. 108. Schlafende Ariadne. Rom, Vatikan, Galleria delle statue.

Abb. 109. Knieender Pferdebursch. Ostgiebel des olympischen Zeustempels. (Abb. 114, Sp. 405.)

Abb. 110. Dienerin der Sterope. Ostgiebel des olympischen Zeustempels. (Abb. 114, Sp. 405.)

KNIEEN UND KAUERN.

Für die knieenden Gestalten gelten ähnliche Gesichtspunkte wie für die liegenden. Die ältere Kunst sucht sie in reine Flächenansichten zu zwingen, und in den Olympiagiebeln ist dies in wunderbarer Weise gelungen (Abb. 109. 110), nicht ganz so glücklich vielleicht in dem äginetischen Herakles (Taf. 180). Die jüngere Zeit hingegen (Taf. 181—184) entwickelt die Stellungen bewußt dreidimensional, sodaß das einzelne Werk eine Fülle glücklicher Ansichten bietet.

Das Kauern oder Hocken am Boden dagegen widerstreitet von Anfang einer reliefhaften Anordnung und ist schon bei dem Olympiaknaben (Taf. 185) mit reichster Tiefenwirkung ausgestattet, wogegen es im wirklichen Relief mit den Mitteln der älteren Kunst nicht ohne Gewaltsamkeit verwertet werden kann, wie die an sich sehr wirkungsvollen Münzen Abb. 111, 112 zeigen. Bei dem hockenden Mädchen auf Taf. 187 links hat nur die kindliche Lockerheit der Gelenke einen strengeren flächigen Aufbau ermöglicht. Am vollkommensten läßt sich dieses Motiv durchbilden, wenn, wie bei der Trunkenen Alten (Abb. 115, Sp. 409) die Aufstellung sehr niedrig ist und der Beschauer das Werk umwandeln kann.

Abbildung 109. Knieender Knabe. Parischer Marmor. Höhe 1,05 m.

Abbildung 110. Knieendes Mädchen. Höhe 1,15 m. Olympia, Museum.

Die feierliche Komposition des Ostgiebels (Abb. 114, S. 405) stellt die Vorbereitung zum Wagenrennen des Pelops und Oinomaos dar. In der Mitte Zeus, rechts König Oinomaos und seine Gattin Sterope, links Pelops und in gehalten nachdenklicher Stellung Hippo-

dameia, die Braut um die der Kampf geht. Es folgen jederseits die Viergespanne, um die sich eine Anzahl halb oder ganz unbeschäftigter Nebenpersonen reiht, an denen die Motive des Liegens, Hockens und Knieens in mannigfacher Weise angeordnet sind. Die Liegenden sind schon besprochen (Sp. 386, Abb. 101, 102), die Hockenden werden uns zu Tafel 185 beschäftigen. Knieend dargestellt ist der Wagenlenker hinter dem linken Gespann, der die Zügel ordnet, sowie sein jugendlicher Gehilfe (Abb. 109), ferner das Mädchen ganz rechts vor dem Liegenden.

Die Knieenden Abb. 109, 110 sind rein ins Profil gebracht, das jenseitige Bein hochgestellt, sodaß die Silhouette von sprechender Klarheit wird. Besonders schön ist die weiche Haltung des Mädchens, in der sich die Demut der Dienerin mit jugendlicher Spannkraft aufs schönste vereinigt. Über die Komposition des Giebels im ganzen vgl. Sp. 404.

Tafel 180. Bogenschießender Herakles aus dem Ostgiebel des Aphaiatempels auf Aegina. Parischer Marmor. Höhe 0,79 m. Ergänzt Nasenspitze, linke Hand, rechter Unterarm, vordere Hälfte des rechten Fußes, der linke Unterschenkel, einzelne Klappen am Panzer. Auch die Stütze unter dem rechten Knie ist ergänzt, jedoch nach erhaltenen Spuren. Die linke Körperseite ist stärker verwittert als die rechte, weshalb die Statue in die rechte Giebelhälfte gehört. München, Glyptothek Nr. 84.

Bogenschützen knieen nieder, um den Schuß sicherer abzugeben und zugleich gedeckt zu sein, ein Brauch, den man noch heute bei Naturvölkern beobachten kann. Jedoch ist es kein festes Sichniederlassen, sondern ein elastisches Hocken auf der Ferse, wobei das Knie etwas über dem Boden bleibt, sodaß der Körper leicht gehoben oder gesenkt werden kann, wie es das Zielen grade erfordert. Gegenüber dem beschaulichen Ruhen der olympischen Gestalten Abb. 109, 110 ist dieser Körper in stärkster Spannung, sein Wille in höchster Konzentration. Nur ist leider die „uninteressante“ Seite uns zugekehrt, während die an Formen und Ausdruck reichere rechte Körperhälfte unsichtbar bleibt. Die Gestalt darf aber deshalb keineswegs in die linke Giebelhälfte versetzt werden, da dort eine entsprechende Gestalt vorhanden war, wie erhaltene Fragmente beweisen; auch würde dann der leicht zur Linken gewendete Kopf des Herakles gegen die Giebelwand stehen; ein dritter, technischer Grund ist schon oben genannt. Der Künstler war eben in einer Notlage, da er den Helden nicht gut zu einem Linkser machen konnte. Umso bewundernswerter ist es, wie trotz der Ungunst der Aufgabe die Umrisse der Gestalt zur höchsten Ausdruckskraft gebracht worden sind: ungeheuer die Spannung in den Horizontalen der Arme, eisern die Festigkeit in den senkrechten Linien des Rumpfes, von höchster Geschmeidigkeit und Beweglichkeit der Umriß der Beine. Die Modellierung ist von der ganzen wunderbaren Klarheit der äginetischen Kunst (vgl. Sp. 173).

Tafel 181. Der Schleifer. Marmor. Höhe 1,06 m. Ergänzt Nasenspitze, Griff des Messers nebst Zeigefinger der rechten Hand, die ersten drei Finger der linken Hand. Florenz, Tribuna der Uffizien.

Die Statue gehört zu einer Gruppe, in der Apoll als Sieger im musischen Wettkampfe dasitzt und dem Marsyas die Haut abziehen läßt, der bereits mit den Händen an einem Baume aufgehängt ist. Der Skythe, ein Kerl mit sarmatischem Schädel, breiten Backenknochen und rohem Maul, zieht langsam das breite Messer auf dem Schleifstein ab, während er stumpfsinnig-interessiert zu seinem Opfer emporschaut. Die Charakterisierung des Henkers ist von überwältigender Kraft, ein Barbar von der rohesten Sorte, vielleicht ein begnadigter Verbrecher und dann sicher ein schlimmerer als der dumm-eitle Marsyas. Wegen der vortrefflichen Charakterisierungskunst und dem Realismus des Nackten wird die Gruppe derselben pergamenischen Kunst unter Attalos I. zugewiesen, die uns die vortrefflichen Darstellungen der Gallier hinterlassen hat.

Ganz ähnlich wie der äginetische Herakles hockt der Schleifer auf der Ferse, aber es fehlt alle athletische Spannung. Hier ist nichts als rohe Naturkraft. Indem die Hände nach vorn über die Kniee greifen, schließt sich der Körper zu räumlicher Tiefe zusammen und will nicht im reinen Profil, sondern am besten über Eck gesehen werden. Die Ansicht unserer Tafel ist die reichste, die die Statue hat, indem trotz der Überschneidungen die Glieder in allen Teilen klar sind (der rechte Fuß ist in der Aufnahme zu dunkel geworden). Die drei Statuen der Gruppe waren wahrscheinlich auf getrennten Basen mit kleinen Zwischenräumen aufgestellt, der Apollon sitzend links, Marsyas in der Mitte. Stand man diesem grade gegenüber, so hatte man von dem Skythen ungefähr die Ansicht unserer Tafel. Die Arbeit ist so vortrefflich, daß man sie für ein Original gehalten hat, doch dürfte es eher eine zeitgenössische Kopie sein, wie die großen Gallierstatuen.

Abb. 111. Badende Aphrodite. Auf dem Rücken Spuren von den Händen eines kleinen Eros. Marmor. Lebensgrofs. Aus Vienne. Paris, Louvre.

Tafel 182. Badende Aphrodite des Doidalses. Römische Marmorkopie. Höhe 0,82 m. Ergänzt der Oberkopf, der rechte Ellbogen, die Finger der rechten Hand, ferner die Stütze zwischen rechtem Handgelenk und Schulter, Teile an den Fingern der linken Hand und die Zehen, endlich die Standplatte mit der irrtümlichen Andeutung von Wasser; das erhaltene Stück hinter dem linken Fuße ist glatt. Auch der Sockel mit der Künstlerinschrift Bupalos ist neu. Die Oberfläche der Statue ist modern geglättet. Rom, Vatikan, Gabinetto delle maschere.

Die Göttin kauert nieder, um das Badewasser über sich schütten zu lassen, indem sie es wie spielend mit der rechten Hand auffängt. In leichtem Schauer drängen sich die Glieder zusammen, eine wundervoll geschlossene Komposition mit den reizvollsten Überschneidungen und der graziösesten Drehung des Rumpfes. Der Vergleich mit der ganz ähnlichen Stellung des Schleifers läßt erkennen, wie sehr die Aphrodite auf das Rund hin komponiert ist, sodaß man sie sich nur auf einem zylindrischen oder polygonalen Sockel denken kann.

Lehrreich ist, daß dieselbe Komposition ein zweites Mal in völlig anderer plastischer Grundauffassung vorkommt. Bei dem Torso von Vienne (Südfrankreich) im Louvre (**Abb. 111**) steht das rechte Knie etwas höher und die Profilansicht ist die wichtigste, was auch durch einen kleinen hinter ihr stehenden Eros zum Ausdruck kam, dessen Händchen den Rücken der Göttin berührten.

In Rom stand in der Porticus der Octavia eine sich badende Aphrodite des bithynischen Künstlers Doidalses, der für die im Jahre 264 v. Chr. von König Nikomedes von Bithynien neugegründete Hauptstadt Nikomedia gearbeitet hat. Mit großer Wahrscheinlichkeit wird der Typus der Kauernden auf dieses Original zurückgeführt, nur fragt es sich, welche der beiden Varianten dem Doidalses gehört. Da der Torso von Vienne die fleischigen Formen einer überreifen Frau nach Art der üppigen Schönen des Rubens zeigt, so entscheidet sich Klein für diese, weil sie ganz im Geschmacke eines Künstlers mit Barbarennamen sei, der in einer halborientalischen Stadt lebte. Das größere und reichere Kunstwerk ist aber jedenfalls die vatikanische Statue mit ihrer vornehmen Geschlossenheit der Form. In ihr ist der künstlerische Grundgedanke bis in die letzten Feinheiten durchgearbeitet.

Tafel 183. Knieender Knabe, sog. Ilioneus. Parischer Marmor. Höhe 0,89 m. Die Bohrlöcher in den Brüchen von Hals und Armen rühren von einer modernen Ergänzung in Gips her, die wieder abgenommen ist. München, Glyptothek Nr. 270.

Ein Bedrohendes kommt von oben. Der Knabe stürzt auf die Kniee und wendet Arme und Kopf abwehrend oder flehend hinauf. Wieder wie bei dem Jüngling von Subiaco (Sp. 180) kann man etwa an Ganymed denken oder an einen Niobesohn. Nach dem jüngsten, Ilioneus, hat die Statue ihren Namen, doch gehört sie in keinem Falle zu der Florentiner Gruppe. Der Stil weist auf ein Original des vierten Jahrhunderts. Das blühende Fleisch des Knabenkörpers ist mit liebevollem Auge bis in seine feinsten Schwellungen durchmodelliert, alle Übergänge sind von der höchsten Zartheit und doch ist die Muskulatur keineswegs weichlich, sondern von einer gewissen Kraft und Prallheit. Die eigentümlich flach gewölbten Füße mit überlangen Zehen haben mir stets die Füße des Apoxyomenos ins Gedächtnis gerufen. Auch sonst, wenn man unter den großen

Künstlern des vierten Jahrhunderts sucht, wird man auf den lysippischen Kreis gewiesen, so durch die Schwellung des Fleisches über dem Rippenrand (Sp. 207), den feinen Realismus am Nabel und an den Hautfalten darüber. Auch der schon geschilderte Charakter der Muskulatur, die mit ihrer männlichen Spannkraft trotz aller Feinheit der Übergänge in vollem Gegensatz zur praxitelischen Weichheit steht, wäre des Lysipp nicht unwürdig. Weiter ist es die Durchbildung für allseitige Betrachtung, selbst für die Rückenansicht, die unsere Gedanken bei diesem Meister festhält. Und endlich beachte man, welch ungeheuere seelische Charakterisierungskraft sich in diesem angstvoll zusammengekrümmten Körper ausdrückt. Die Statue wird meist als ein griechisches Original betrachtet, doch hat Furtwängler sie mit guten Gründen für eine allerdings ganz vorzügliche römische Kopie erklärt.

Das Niederstürzen auf beide Kniee ist ein Motiv, das ziemlich vereinzelt steht. Es scheint wieder einer der seltenen künstlerischen Gedanken zu sein, die fertig dem Haupte des Meisters entspringen und einer Fort- und Ausbildung weder bedürftig noch fähig sind.

Tafel 184. Ringergruppe. Marmor. Höhe 0,98 m, Länge 0,71 m. Ergänzt an dem oberen Ringer beide Arme; an dem unteren der rechte Unterarm und wahrscheinlich der ganze linke Arm, jedoch außer der Hand; die Standplatte. An den Körpern sind mehrfach Brüche ausgeflickt. Die Köpfe, deren Stellung richtig ist, sind außer den Nasen antik, gehören aber nicht zu der Gruppe, sondern zu Niobidenstatuen. Florenz, Tribuna der Uffizien.

Der eine Ringer hat den anderen, indem er ihn von hinten angriff, vornüber auf die Kniee geworfen, wobei er mit seinem linken Bein das linke des Gegners zusammenschnürt. Zugleich zieht er ihm den rechten Arm so nach rückwärts, daß für den Untenliegenden jede weitere Bewegung unmöglich scheint, außer wenn er sich mit Hilfe des rechten Beins so emporzuschnellen vermöchte, daß er sich auf seine linke Körperseite herumwälzen könnte, indem er linkes Knie und linken Ellenbogen als Drehpunkte benutzt. Dann müßte der Obere, um nicht selbst auf den Rücken geworfen zu werden, das linke Bein des Gegners loslassen, womit die Beiden vermutlich ganz auseinanderkämen und der Gang beendigt wäre. Hat der Untenliegende aber nicht mehr die nötige Kraft, um im nächsten Augenblick blitzschnell die genannten Bewegungen auszuführen, so wird ihm der Gegner mit seiner freien rechten Hand den rechten Arm bald so weit zurückgebogen haben daß er sich geben muß.

Es ist also ein Augenblick, in dem, nach einer Fülle verwirrend schneller Bewegungen, der Kampf zu einem plötzlichen Stillstand kommt und der atemlose Zuschauer ungewiß ist, ob der Knäuel der beiden Menschenleiber im nächsten Augenblicke durch eine ungeheuere Kraftanstrengung auseinandergesprengt werden wird oder ob er matt in sich zusammensinkt wie erlöschendes Feuer. Der ungeheueren Kunst dieser Komposition und ihrer leidenschaftlichen Anspannung ist die Ausführung ebenbürtig. Aber in diesen herrlichen geschmeidigen Leibern ist nichts übertrieben oder aufdringlich, sondern alles ἐς τὸ σύμμετρον περιγεγραμμένον, „auf das richtige Maß entwickelt“ (vgl. Sp. 70). Die Körper sind den Proportionen nach, soweit man sie in dieser Lage beurteilen kann, lysippisch, und ich kann mich daher Amelungs Ansetzung des Werkes in die Schule des Lysipp nur anschließen.

Die Frage nach einer etwaigen Vorgeschichte dieser Motive ist schwierig zu beantworten, da sich in der Freiplastik wenig Ähnliches findet. Immerhin mag die Einreihung hinter dem Ilioneus, die sich bei der Anordnung der Tafeln ganz von selbst ergab, uns darauf führen, daß in jenem Knieen auf beiden Beinen der Keim zu der Ringergruppe enthalten sein könnte. Die Rückenansicht des Ilioneus und des oberen Ringers stehen sich jedenfalls sehr nahe. Umgekehrt wäre dann diese Verwandtschaft eine weitere Stütze für die Verweisung des Ilioneus in die Nähe des Lysipp. Daß die Ringer ein eminent plastisches Werk im Sinne der Allansichtigkeit sind, wenn auch die abgebildete Ansicht die reichste ist, braucht wohl kaum betont zu werden. —

Tafel 185. Kauernder Knabe aus dem Ostgiebel des olympischen Zeustempels. Parischer Marmor. Höhe 1,10 m. Olympia, Museum.

Die griechische Kunst hat für das Sitzen am Boden keine so festen und starren Typen geschaffen wie die ägyptische (Taf. 8; 18 Mitte), offenbar weil im ägyptischen Leben ein starker Abstand war zwischen dem Vornehmen, dem der Stuhl zusteht, und dem Dienenden, der auf dem Boden hockt (Taf. 25), was die freiere griechische Sitte nicht kennt. Auch bei der Arbeit hat der griechische Handwerker oder Sklave ein Stühlchen oder Schemel. Somit bleiben für die griechische Kunst nur die gelegentlichen Zufälle, wo jemand sich niederkauert. Die Motive dieser Art sind deshalb meist von großer Natürlichkeit. In der

Regel sind es Kinder (vgl. den Abschnitt) oder halbwüchsige Menschen, auf den schönen Münzen der sizilischen Stadt Naxos einmal ein Silen (**Abb. 112, 113**), der etwas mühsam in die Reliefebene gezwängt ist und deshalb schwerlich für die Münze erfunden, sondern von einem plastischen Werke angeregt sein dürfte. Ganz ähnlich ist die Haltung des olympischen Knaben, für dessen Verständnis wir etwas weiter ausholen müssen.

Auf attischen Grabreliefs, z. B. dem schönen von Salamis und vom Ilissos (Abschnitt „Reliefs") hat der vornehme junge Mann in der Regel einen kleinen Sklavenbuben bei sich, der ihm Salbfläschchen und Strigilis in die Palästra trägt und stets zu seinen Befehlen ist. Diese Bürschlein, wenn sie nicht grade durch ihren Herrn in Anspruch genommen sind, räkeln sich gerne irgendwo faul herum und schlafen häufig dabei ein. So macht es der Piccolo des Kastor mitten in dem aufregenden Faustkampf auf der ficoronischen Ciste (Abschnitt „Malerei"). Ganz die gleiche Art hat nun der kauernde Knabe des Ostgiebels, der, etwa zehnjährig, untätig und bequem dasitzt und mit der linken Hand an den Fußzehen herumspielt. Es ist der Laufbursche des reisigen Pelops.

Abb. 112. Münze von Naxos (Sizilien). Um 460 v. Chr.

Ohne die noch immer nicht völlig gelöste Frage nach der Anordnung der Statuen im Ostgiebel in ihrem ganzen Umfange hier aufrollen zu wollen, muß ich nur soviel sagen, daß mir die Treusche Aufstellung (**Abb. 114**) noch immer als die glaublichste erscheint, mit einer kleinen Änderung. Zwei der Nebenpersonen sind in ganz jugendlichem Alter dargestellt, außer unserem Knaben das Mädchen, das in einer völlig ähnlichen unbeschäftigten Haltung am Boden hockt (Abb. 110). Bei Treu sitzt sie ganz vereinsamt und ohne innere Motivierung in der rechten Giebelecke. Sie gehört, wie ich seit langem überzeugt bin, vor das Viergespann zu Füßen der Sterope als die persönliche Dienerin der Königin. Hier bildet sie dann sachlich und künstlerisch das vollkommenste Gegenstück zu dem kauernden Knaben.*) Der Bärtige, der bei Treu vor dem Gespann sitzt, muß dann die zweite Stelle von rechts einnehmen, was räumlich sicher möglich ist, da seine Höhe infolge der Ergänzung der oberen Teile nicht ganz feststeht. Dieses ist sicher ein zweiter Seher, der Genosse des trübsinnigen anderen hinter dem Wagen, der die Zukunft bereits weiß, während dieser noch nach dem Vogelflug ausschaut. In der Treuschen Aufstellung vor den Pferden ist die lebhafte Haltung dieses Mannes unverständlich. —

*) Ich freue mich, in diesem Vorschlage mit Löwy, Griechische Plastik, S. 17 zusammenzutreffen. Nur glaube ich nicht, daß das Mädchen „der Königin die Sandale zurechtmacht", wie Löwy will, selbst wenn die Arme bis auf den Boden herabreichen könnten, was mir nicht wahrscheinlich ist. Das Motiv wäre zu kleinlich. Es ist dieselbe wartende Haltung wie an dem Knaben, nur um eine Nuance belebter. Einen von Treu stark abweichenden Versuch der Anordnung gibt Furtwängler, Sitzungsberichte der Bayr. Akademie der Wissenschaften Philol.-histor. Klasse 1903, S. 421.

In bezug auf die künstlerische Auffassung der olympischen Giebel hat einer unserer feinsten Kenner der griechischen Bildhauerkunst, Emanuel Löwy, in einem für weitere Kreise bestimmten Buche „Die Griechische Plastik" (Leipzig 1911), tiefgreifende Unterschiede zwischen den beiden Giebeln aufzuzeigen versucht. Der Ostgiebel (Abb. 114) sei von einem unreifen, „wahllosen", „stürmischen" Impressionismus, der Westgiebel dagegen (Abb. 114a = Abb. 16), eine „reife" Leistung desselben Künstlers auf einer späteren Entwicklungsstufe, wo er „sich zum Hergebrachten bekannt" und seine Vorbilder und Grundsätze wieder im Archaismus gesucht habe. Hiergegen ist zunächst einzuwenden, daß Köpfe und Gewänder im Westgiebel genau so „impressionistisch" sind wie im Ostgiebel, man nehme nur etwa das „gemeine" und blöde Gesicht des Lapithen, dem der Kentaur in den Arm beißt (Löwy Fig. 76. Unten Abb. 132), oder die prachtvoll-naturalistischen Kentaurenköpfe selbst. Demgegenüber sind die Gestalten des Ostgiebels keineswegs gemeiner und es klingt fast etwas nach vorgefaßter Meinung, wenn Löwy von unserem hockenden Knaben Taf. 185 sagt, daß „das Stöbern seiner Hand zwischen den Zehen gewiß nicht von guter Sitte zeugt". Der Finger geht gar nicht zwischen die Zehen und es scheint mir ein ganz manierlicher Herrschaftsdiener zu sein. Wenn es ferner von dem Gelagerten des Ostgiebels (Abb. 101) bei Löwy heißt, es sei „wie ein Kuhhirt im Grase hingelagert" und „von unsagbar gemeinem Typus", „er habe im Gesichtsausdruck geradezu etwas Blödes", so ist das zweifellos zu hart und jedenfalls ist der schon genannte Bursch in der Beißergruppe des Westgiebels weder gescheiter noch gebildeter. Wenn Löwy ferner meint, die vielen ordinären Nebenpersonen im Ostgiebel seien vom Künstler nur aus Freude an der gemeinen Natur dargestellt worden,

Abb. 113. Münze von Naxos (Sizilien). 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr.

Abb. 114. Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia. Wiederherstellung von G. Treu. Dresden, Kgl. Skulpturensammlung.

so muß man fragen, welche „edlen" Personen er denn hätte auftreten lassen können, wo doch die ganze Handlung durch die Gestalten der Mittelgruppe bereits erschöpft war. Also von einem stärkeren, „wahllosen" Impressionismus im Ostgiebel kann ich nichts finden, vielmehr ist die derb-naturalistische Grundauffassung von Formen und Charakteren in beiden Giebeln völlig gleich.

Endlich soll sich der Künstler im Westgiebel den hergebrachten Regeln von Symmetrie und Rhythmus unterworfen, im Ostgiebel sie nach Möglichkeit vermieden haben. Was die Symmetrie anlangt, so ist sie im Ostgiebel nach der Treuschen Herstellung, die ja auch Löwy annimmt, für mein Gefühl weit stärker und aufdringlicher, da die großen Massen der Gespanne und die Senkrechten der Mittelgruppe sie so viel unmittelbarer zu Gefühl bringen. Wenn bei den Sitzenden des Ostgiebels in der Einzelhaltung allerhand Abweichungen sind, so ist das im Westgiebel in den Flügelgruppen mindestens ebenso stark der Fall. Ferner sagt Löwy, nur der Westgiebel mit seinen Hebungen und Senkungen habe den gewöhnlichen Rhythmus, im Ostgiebel dagegen „zwinge uns der Künstler, nur um dem Rhythmus als etwas Unwahrem zu trotzen, zu fünf nebeneinandergestellten senkrechten Massen, an welche die wagrechten Pferdeleiber hart anstoßen". Hier handelt es sich um den Begriff Rhythmus. Man kann ihn etwa definieren als den inneren Zusammenklang wesensgleicher Elemente. Und in diesem Sinne hat der Ostgiebel gewiß den allerstärksten Rhythmus. Um einen musikalischen Vergleich zu nehmen: wie mächtige einzelne Akkorde stehen die fünf Mittelgestalten nebeneinander, verbunden nicht durch eine äußerliche Überleitung (eine plastische Geste), sondern nur durch den Zusammenklang innerer Wesensverwandtschaft (die gemeinsame Idee des Vorgangs, die in jeder Person sich in besonderer Weise spiegelt). Rechts und links aber gruppieren sich an zwei weitere mächtige und grundlegende Akkorde (die Gespanne) einige erläuternde und das Grundthema umspielende Kadenzen (die Nebenpersonen), die nun stärker durch gefällige Linien untereinander verknüpft sind. Ich gehöre zu denen, die das alte Vorurteil gegen den Ostgiebel, er sei langweilig und einförmig, so sehr überwunden haben, daß ich in ihm vielmehr eine weit bedeutendere künstlerische Synthese erblicke als im Westgiebel. Der Westgiebel mit seiner erregten Handlung mußte zu einer Komposition künstlich verschlungener Bewegungen herausfordern — zu „Rhythmus" in dem begrenzteren Sinne, wie ihn Löwy aufzufassen scheint — und der Künstler hat dies mit viel Phantasie und Geschick gelöst, aber doch nicht ohne Gewaltsamkeiten und oft recht äußerlich. Es ist ein Virtuosenstück geblieben, bei dem die Natur und die unmittelbare Empfindung häufig zu kurz kommen. Das lag am Stoff, am Raumzwang und zuletzt, aber nicht zu mindest an der Entwicklungsstufe des Künstlers, der, obwohl überzeugter Naturalist, eben doch noch nicht die volle Gewalt über alle Ausdrucksmittel hat. Im Ostgiebel dagegen hat er eine großartige künstlerische Erfindung von höchster Reife geschaffen. Das Thema lautete: Wettrennen zwischen Pelops und Oinomaos. Überlegen wir einen Augenblick, wie ein archaischer Meister das gelöst hätte: sicher mit aufgeregten Gesten, Pelops schon auf den Wagen steigend und umblickend, die Pferde unruhig, dann etwa als billiger Gegensatz Oinomaos stolz in trügerischer Sicherheit das Opfer vollziehend, nach dessen Beendigung ihn die Sage erst abfahren läßt. Hier nichts von alle dem, keine Aufgeregtheit, keine laute Gebärde. Sondern es ist die Stille vor dem Sturm, die seelische Spannung vor der Entscheidung. Jede Person ist mit sich und ihren Gedanken beschäftigt, die sich deutlich in ihrer Haltung spiegeln: Oinomaos und Sterope hochfahrend und selbstbewußt, Pelops mit gesenktem Haupte, bescheiden und still sich sam-

Abb. 114a (= Abb. 16, Sp. 89). Westgiebel des Zeustempels zu Olympia. Wiederherstellung von Treu. Dresden, Kgl. Skulpturensammlung.

melnd, Hippodameia endlich — ein Meisterstück diskreter Charakteristik — bang sich in sich selbst zusammenschließend vor der furchtbaren Entscheidung zwischen Eltern und Geliebtem. Das ist Pindarische Größe. Denn auch in Pindars Oden werden die gewaltigsten Dinge nur mit ganz Wenigem, mit einzelnen großen Worten angedeutet und die innere Verknüpfung bleibt dem Hörer überlassen. Das Wesen dieser Lieder versteht man nur, wenn man sich den feierlichen, langsamen Vortrag zur Kitharmusik vorstellt, mit langen musikalischen Zwischenlagen, bei denen der Hörer gewissermaßen auf dem Sinn der Worte ausruhen kann. So wird uns auch der Ostgiebel erst nach langem Einleben in seine Größe verständlich. Er ist eine Leistung, in der der Künstler weit über alle Äußerlichkeit des Archaismus, über das rein formale Auffassen und Lösen einer Aufgabe hinaus das Höchste anstrebt, das es für die Kunst gibt: die Beseelung der großen Form mit innerem Leben.

Der Westgiebel dagegen, darin stimme ich Löwy durchaus zu, ist weit mehr im Archaismus stecken geblieben, wobei man sich immerhin gegenwärtig halten muß, daß das Kampfgetümmel einer seelischen Vertiefung der Aufgabe größere Schwierigkeiten bereitete und daß sich doch andererseits auch Ansätze dazu finden, so besonders in der Haltung der bedrohten Mädchen, in dem Knaben, den der Kentaur anpackt und manchem anderen. Ganz undenkbar aber scheint mir die Auffassung, daß ein Künstler als „Bekehrter“ sich zur archaischen Äußerlichkeit zurückgewendet habe, nachdem ihm im Ostgiebel ein solcher Anlauf zur höchsten Monumentalität gelungen war. Vielmehr dürfen wir umgekehrt folgern, daß der Künstler erst an der Aufgabe des Ostgiebels über sich selbst und seine Zeit hinausgewachsen ist. Und diese Tat wirkte fortzeugend. Denn kein Geringerer als Phidias hat den Grundgedanken des Ostgiebels wieder aufgegriffen und in den beiden Parthenongiebeln genau nach ihm komponiert: in der Mitte ist die eigentliche Handlung zusammengefaßt und wird rechts und links begrenzt durch stark abschließende Elemente. Im Parthenon-Ostgiebel waren es sitzende Götter, wie die Spuren im Giebelboden erkennen lassen, die, im Profil der Mitte zugewandt, mit ihren senkrechten Thronlehnen das Ereignis der Athenageburt einrahmten. Noch genauer ist die Analogie des Parthenon-Westgiebels. An die Mittelgruppe, Zeus und Athena um das attische Land streitend, schließen sich rechts und links die Gespanne an, die für die Handlung keinerlei Bedeutung haben, sondern nur den künstlerischen Zweck eines starken formalen Rahmens. Was dem Olympiakünstler durch den Stoff angeboten wurde, ist hier zu einem rein künstlerischen Element geworden. Die auf diese Weise abgeschnittenen äußeren Flügel der Parthenongiebel sind wieder mit Nebengestalten gefüllt, Kauernden und Liegenden, die je weiter nach außen, desto weniger in innerer Beziehung zur Handlung stehen. Wie im olympischen Ostgiebel ist also das gewaltige Thema in der Mitte isoliert und wird zu beiden Seiten umspielt von leichteren Kadenzen, die nach außen hin immer mehr abfallen und ersterben. Wir dürfen ruhig behaupten, daß der olympische Ostgiebel für die Geschichte der Giebelfüllung der große Wendepunkt ist, die unerläßliche Voraussetzung für die höchsten Leistungen der phidiasischen Kunst. Sein vermeintlicher „wahlloser Impressionismus“ wandelt sich für uns also um in eine der wichtigsten künstlerischen Synthesen, die die griechische Kunst hervorgebracht hat. —

Abbildung 115. Die trunkene Alte. Römische Marmorkopie eines hellenistischen Werkes. Höhe 0,92 m. Ergänzt am Kopf die Nase, ferner der rechte Arm von der Mitte des Oberarms an, die linke Schulter mit den anschließenden Teilen, der Daumen der linken Hand, der linke Fuß, dann Teile der Flasche, an der die obere Hälfte des Halses mit ausgebogenem Rand und der Henkel hinzuzudenken sind. München, Glyptothek No. 437.

Den Beschluß der edlen Typen mache ein ganz groteskes Stück Wirklichkeit. Ein altes Weib hat sich auf den Boden gekauert, hält eine Weinflasche mit Knieen und Armen innig umschlungen und scheint in dionysischer Begeisterung — nüchterne Menschen nennen es Betrunkenheit — ein Liedchen zu lallen. Es gibt gewiß nichts Häßlicheres als diesen faltigen Kopf, diesen zahnlückigen Mund, den verdorrten Hals, die vorspringenden Schlüsselbeine, den schrecklichen Busen. Dennoch schauen wir das Greusal vergnügt an und lachen, denn die Alte selbst ist ja selig und fühlt alle Wonnen, die nur der Gott verleiht. Wie beim Barberinischen Faun wird wieder das Häßliche durch die Kunst neutralisiert.

Das Werk kann natürlich nicht vor der hellenistischen Zeit entstanden sein. Es ist ein reines Genrebild, erfunden als Künstlerspaß und ausgeführt für den Park irgend eines reichen und lustigen Dionysosverehrers. Plinius zählt unter den Werken des Myron eine trunkene Alte, anus ebria, auf, die in Smyrna stand. Da ein solcher Stoff in der Plastik des fünften Jahrhunderts ganz undenkbar ist, so wird es einen zweiten Myron im dritten oder zweiten Jahrhundert v. Chr. gegeben haben, auf den die Münchener Statue und ihre Repliken zurückgehen. Die Terrakottaplastik der hellenistischen Zeit, die immer zu übermütigen Spässen geneigt ist, hat sich dies köstliche Vorbild natürlich nicht entgehen lassen und wir besitzen mehrere freie Thonnachbildungen des Werkes.

Abb 115. Trunkene Alte. Hellenistisch. Kopie nach einem Werke des jüngeren Myron. München, Glyptothek.

Abb. 116. Eroten in Kindergestalt als Handwerker beim Tuchfärben Rechts eine Psyche als Aufseherin. Friesbildchen im Hause der Vettier in Pompeji. Nach hellenistischen Vorbildern. (Sp. 413.)

KINDER.

Das ewig neue Wunder, wie ein Kind sich entwickelt und zu einer Persönlichkeit wird, hat wohl alle Zeiten und Völker mit gleichem Interesse erfüllt, auch wenn sie nicht so viel Geschrei davon gemacht haben wie die neueste Zeit. Ebenso hat der bildnerische Trieb sich früh des Stoffes bemächtigt, besonders in dem unerschöpflichen Thema Mutter und Kind. Schon primitive Idole einer weit entlegenen griechischen Vorzeit zeigen eine Frau, der ein Kind in naiver Weise auf den Kopf gesetzt ist, da die Kunstmittel zu einem anderen bildlichen Ausdruck der Zusammengehörigkeit noch nicht reichten. In entwickelteren, aber auch noch sehr einfachen Idolen der kretisch-mykenischen Epoche trägt es die Mutter im Arm.

Zu den Schwierigkeiten einer solchen Gruppierung bringt der Stoff noch weit größere in sich selbst mit. Der Kinderkörper mit seinen rundlichen, schwer faßbaren Formen und der raschen Proportionsänderung während des Wachstums läßt sich weit schwerer als der nackte Manneskörper oder die bekleidete Frau auf eine künstlerische Formel bringen. Die ältere griechische Kunst hilft sich daher sehr einfach mit einem einzigen Merkmal, der Kleinheit. Auf Vasenbildern, vom geometrischen Stil bis zum schön-rotfigurigen um die Mitte des fünften Jahrhunderts, ist das Kind nichts weiter als ein kleiner Mann oder eine kleine Frau, erkennbar als unerwachsen nur dadurch, daß es neben den Großen steht oder von ihnen getragen wird. Anlaß zu Kinderdarstellungen geben vor allem die Totenklagen, wo die armen Waisen ein gutes Motiv zur Verstärkung der Stimmung sind, sodann die beliebten Geschichtchen von den Götterkindern: Hermes zu den Nymphen in Pflege gebracht, Hermes, der sich schon in der Wiege als Meisterdieb erweist, der erdgeborene Erichthonios, der kleine Herakles mit den Schlangen u. s. w.

Mit der freien Kunst des fünften Jahrhunderts erweitert sich der Darstellungskreis und zugleich schärft sich die Beobachtung. Auf kleinen attischen Väschen aus der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts sind gerne Kinder in allerhand Spiel und Scherz dargestellt, häufig mit kleinen Kännchen beschäftigt. Diese Vasengattung steht wahrscheinlich in Zusammenhang mit dem athenischen Blumenfeste, den Anthesterien, das im Februar gefeiert wurde und an dessen zweitem Tage, dem „Kannentag“ (χόες), ein großes öffentliches Trinken stattfand, wobei die Kinder das Treiben der Großen nachahmten. Die dicklichen Formen der kleinen Leiber und das täppische Kriechen und Greifen sind meist sehr hübsch erfaßt. **(Abb. 117.)** Weiterhin stiften besorgte Mütter immer häufiger ein Bild ihres Lieblings in die Heiligtümer, besonders der Geburtsgöttinnen und des Asklepios, sei dies eine gemalte Tafel oder eine Statue. Endlich bringt der Schmuck der Gräber die reichste Gelegenheit zur Kinderdarstellung,

Abb. 117. Attisches Väschen vom Ende des 5. Jahrh. v. Chr. Höhe 5,5 cm. Würzburg, Kunstgeschichtliches Museum.

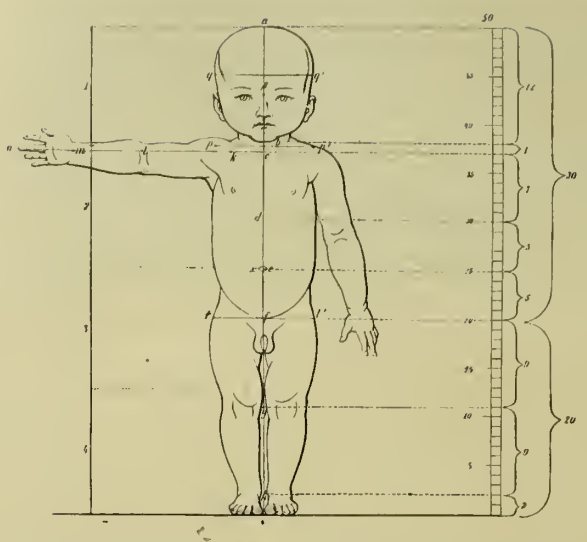


Abb. 118. Neugeborener Knabe, nach Froriep, Plastische Anatomie für Künstler. Die Zahlen links geben die Kopflängen an; der Maßstab rechts die Gesamthöhe in cm; die kleinen Klammern rechts die Höhe der einzelnen Teile in cm; die großen Klammern rechts außen die „Unterlänge" und „Oberlänge" in cm, d. i. das Verhältnis der Beine zum Oberkörper (hier 2 : 3).

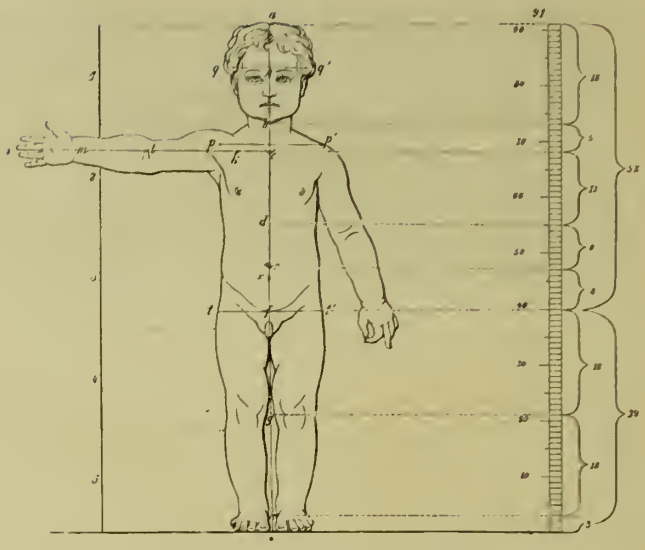


Abb. 119. Zweijähriger Knabe, nach Froriep. Zahlenbedeutung wie bei der nebenstehenden Abb. 118. Die Körperlänge ist gleich 5 Kopflängen. Die Unterlänge verhält sich zur Oberlänge wie rund 4 : 5.

in Athen besonders die im fünften und vierten Jahrhundert zur höchsten Blüte gelangende Grabreliefkunst. Erst in der hellenistischen Zeit tritt das ein, was man „künstlerische Wucherung" nennen kann, d. h. es entstehen Kinderbildchen rein aus Freude am Motiv und zum Schmuck der Privathäuser. Einen besonders reichen Stoff bieten jetzt die Darstellungen des Eros, der seit etwa dem Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. als Kind gedacht wird. Er vervielfacht sich zu einer ganzen Schar geflügelter Putten, die wie richtige Kinder alle Verrichtungen der Menschen im Spiele nachahmen, ein heiteres und graziöses Abbild der Wirklichkeit (**Abb. 116**).

Für die Freiplastik bekommt der Kinderkörper erst seit dem vierten Jahrhundert Bedeutung. Zuerst sind es die kinderpflegenden Götter, dann immer zunehmend Grab- und Votivstatuen, schließlich in der hellenistischen Zeit das Genre, woraus ganz neue Aufgaben und Möglichkeiten erwachsen. Bei den ersten Leistungen dieser Art fühlen wir noch eine gewisse Unsicherheit heraus, besonders in der Proportionierung. Aber bald ist das überwunden und namentlich in der hellenistischen Zeit entstehen die allerköstlichsten und drolligsten Typen, in denen alle Absonderlichkeiten des kleinen Körperchens und der kindlichen Seele zum Ausdruck kommen. Die reifste Schöpfung dieser Art ist der schon im Altertum hochberühmte Ganswürger des Boëthos (Taf. 190), den wir schlechtweg als das Ideal der antiken Kinderdarstellung bezeichnen dürfen. Die neuere Kunst hat durch das Christuskind zwar von früh an eine beständige Anregung zum Studium des Kinderkörpers gehabt, aber das Problem war zu eng auf eine repräsentative und passive Rolle umgrenzt, als daß das eigentlich Kindliche ganz zu seinem Rechte hätte kommen können. Erst etwa bei Rubens, in schwächerem Maße später bei Feuerbach, finden wir die Aufgabe wieder in ihrer Allseitigkeit erfaßt im Sinne der Antike und unter ihrem unmittelbaren Einfluß.

Für das Verständnis des Kinderkörpers muß man sich zuvor klar machen, daß die Verhältnisse zwischen Kopf und Körper, sowie zwischen Gliedmaßen und Rumpf während des Wachstums in einer beständigen Verschiebung begriffen sind. Beim Neugeborenen ist die Gesamtlänge des Körpers gleich viermal der Länge des Kopfes, beim Zweijährigen gleich fünfmal; der Erwachsene hat durchschnittlich $7^1/_4$ bis $7^1/_3$ Kopflängen. Bei einem Neugeborenen von 50 cm Körperlänge ist der Kopf 12 cm lang, bei einem Erwachsenen von 175 cm Länge 24 cm. Der Kopf wächst also nur um das Doppelte, der Körper um das $3^1/_2$ fache. (**Abb. 118-120.**)

Ebenso verändert sich das Verhältnis der Beine zum Rumpfe. Nimmt man als Meßpunkt die Schoßfuge (*f* auf Abb. 118-120), so ist das Verhältnis der „Unterlänge" zur „Oberlänge" beim Neugeborenen wie 2 : 3, beim Zweijährigen annähernd 4 : 5, beim Erwachsenen rund 7 : 6 (die genaue Körpermitte liegt beim Erwachsenen etwas tiefer als die Schoßfuge,

nämlich am Ansatz der Scham). Die Beine sind also beim Neugeborenen sehr kurz. Erst etwa vom zehnten Jahre ab haben sie die endgültige Proportion, nur daß sie in den Knaben- und Jünglingsjahren wegen der Schmächtigkeit des Rumpfes länger wirken.

Das Verhältnis der Armlänge zur Körperlänge bleibt sich auf allen Altersstufen gleich: die Länge der ausgestreckten Arme, von den Spitzen der Mittelfinger über die Brust gemessen, ist gleich der Gesamtlänge des Körpers. Nur ist auch hier der Eindruck in der Wirklichkeit ein verschiedener, indem z. B. das Kind mit seinen Händchen nur grade über den Kopf reichen kann, und demnach die Arme, wenn sie mit dem Kopf zugleich im Gesichtsfeld sind, sehr klein wirken.

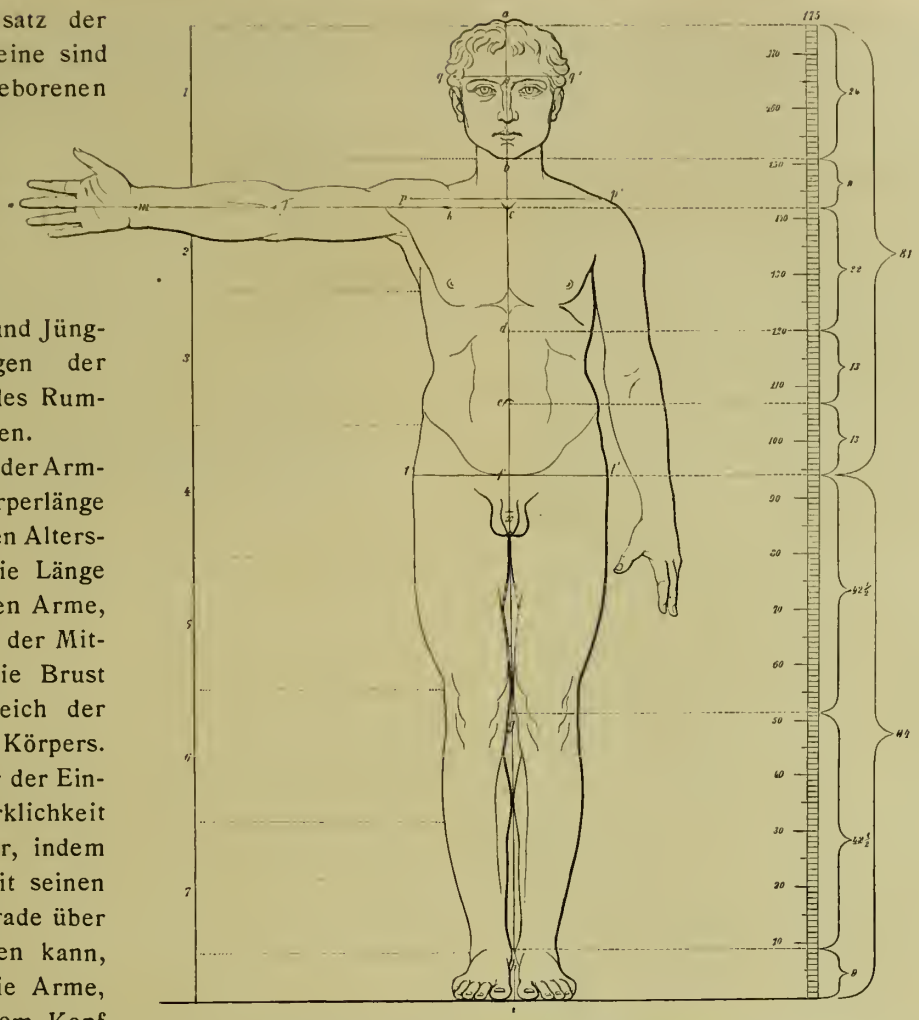


Abb. 120. Erwachsener Mann, nach Froriep. Für die Bedeutung der Zahlen vgl. Abb. 118. $7^1/_3$ Kopflängen. Unterlänge zu Oberlänge wie rund 7 : 6.

Im Kopfe endlich vollziehen sich ähnliche charakteristische Verschiebungen. Beim Neugeborenen ist die Hirnschale sehr groß, der Gesichtsschädel klein. Mißt man am gradausblickenden Kopf in Projektion von der Nasenwurzel (β auf Abb. 118—120) einerseits aufwärts bis zur Scheitelhöhe, andererseits abwärts bis zum Kinn, so sind beim männlichen Kopf diese Teile in cm (nach Froriep):

beim Neugeborenen . . .	5 : 7
beim Zweijährigen . . .	9 : 9
beim Vierzehnjährigen . .	12 : 11
beim Erwachsenen . . .	13 : 11

Das Verhältnis kehrt sich also nahezu um. Beim weiblichen Geschlecht ist der Oberkopf weniger stark entwickelt. Das Verhältnis von Gesichtsschädel zu Hirnschädel beträgt bei der Geburt 4 : 8 cm, bei dem Erwachsenen 12 : 12 cm.

Um also den Künstlern gerecht zu werden in der grundlegenden Frage, wie weit sie bei der Kinderbildung der Natur nahe gekommen sind, muß man jedesmal die Vorfrage stellen, welches Alter sie ungefähr haben darstellen wollen. Da die Kenntnis des kindlichen Körpers heutzutage vielleicht noch schwieriger als die des Erwachsenen zu erwerben ist — außer etwa für vielköpfige Familienväter —, so nimmt man neben neueren plastischen Anatomien am besten des alten, wackeren Gottfried Schadow „Polyklet oder von den Maßen des Menschen nach dem Geschlecht und Alter“ zur Hand,*) wo man die Proportionen jeder Altersstufe mit klaren Strichen umrissen findet. (Vgl. Abb. 124.)

Tafel 186, vgl. Tafel 130. Plutosknabe aus der Gruppe mit Eirene, von Kephisodot dem Älteren. Höhe 0,70 m. Marmorwiederholung römischer Zeit, der Marmor angeblich italischer. Gefunden 1881 im Piräus. Athen, Nationalmuseum. **Abb. 117. Ergänzung der Münchener Eirene mit dem Plutos in Athen.** Nach dem bronzierten Abguß im Kunstgeschichtlichen Museum in Würzburg.

Tafel 107. Abb. 121. Dionysos auf dem Arm des Hermes, von Praxiteles. Vgl. Sp. 133.

Tafel 71. Dionysoskind auf dem Arm des Silen, nach Lysipp. Ergänzt an dem Knaben beide Arme, das linke Knie, der rechte Fuß. Vgl. Sp. 136.

*) Erschienen 1834, Neudruck bei Wasmuth, Berlin 1877.

Abb. 121. Eirene und Plutos, Wiederherstellung in bronziertem Gips, nach H. Brunns Angaben.

Suchen wir zunächst den Plutos des Kephisodot nach seinem Alter zu bestimmen, so ist es etwa ein Zweijähriger, wenn wir die Größe des Kopfes im Verhältnis zum Rumpf ins Auge fassen (vgl. Abb. 119). Doch ist der Gesichtsschädel gegenüber dem Oberkopf wohl schon reichlich ausgebildet für diese Altersstufe und entschieden erscheinen die Beine zu lang. Immerhin ist es ein in den Hauptzügen durchaus überzeugendes Bild eines zweijährigen Knaben und das besondere Kindliche des Gesichts, die dicken Pausbacken, das kleine Kinn mit der Fettwamme, die unentschiedenen Formen an den Brauenbogen sind gut getroffen. Etwas zu sehr ausgebildet sind vielleicht die hübsche grade Nase, sowie die starkbetonten Augenlider. Die Kopfwendung und der kindlich-zutrauliche Ausdruck des Gesichtes sind reizend, wobei man sich noch gegenwärtig halten muß, daß die offenbar allzu getreu aus dem Bronzeoriginal übertragenen Formen im Marmor zu hart erscheinen. In der Bronzeherstellung wirken sie nicht so aufdringlich (Abb. 121).

Ein ganz ähnliches Bürschchen ist der strampelnde Dionysos der lysippischen Gruppe Tafel 71, bei dem nun auch die Beine ihre richtige Proportion haben. Die ergänzten Arme scheinen etwas zu dünn und zu lang, sind aber in der Bewegung recht gut ausgefallen. In beiden Fällen haben die Künstler also eine Altersstufe gewählt, in der die Abweichung der kindlichen Proportionen schon etwas weniger groß ist als in der ersten Kindheit. Der Gegenstand ließ ihnen ja die Wahl der Altersstufe ziemlich frei, da auch bei dem Silen mit dem Dionysos der Zeitpunkt der kleinen Szene beliebig ist.

Praxiteles jedoch hat sich streng daran gehalten, daß es der eben erst im Schenkel des Zeus ausgetragene Sproß der toten Semele ist, den Hermes seinen Pflegerinnen, den Nymphen von Nysa überbringt. Im Kopfe des Kindes wenigstens hat der Künstler dies mit vollkommener Deutlichkeit ausgedrückt (**Abb. 122**). Schädelbau wie Einzelformen des Dionysos kommen ziemlich nah an die Formen der ersten Monate heran: die Stirne ist hoch und von unbestimmter Rundung, die Brauenbogen flau ohne feste Ränder, die Nasenwurzel breit und eingesenkt, die Augen von verschwommenen Umrissen und mit einer häßlichen starken Falte unter den Unterlidern, die für die erste Zeit besonders charakteristisch ist. Ferner sind die Nasenflügel und der Mund tief eingebettet, endlich das Kinn klein und ziemlich unentwickelt. Das Ganze ist wie eine runde Kugel mit flach einmodellierten, etwas verschwimmenden Formen. Es ist die ganze „Häßlichkeit des Neugeborenen". Nur im Haar sind die Formen ausgesprochener und wohl an einem etwas älteren Modell studiert.

Wir können diesem Werke ein ähnliches an die Seite setzen, das innerhalb der römischen Kunst fast ebenso vereinzelt steht, wie das praxitelische in der griechischen, das Porträt eines römischen Säuglings in der Münchener Glyptothek (**Abb. 123**). Freilich ist hier alles noch weit realistischer: der Schädel eine kahle Kugel mit vorgetriebener Stirn, das Untergesicht, besonders das Kinn, von einer erschreckend meskinen Kleinheit, dazu in Mund und Augen ein abstoßender Ausdruck von Blödigkeit. Es ist viel-

Abb. 122. Köpfchen des praxitelischen Dionysos aus der Gruppe mit Hermes. (Taf. 107.) Nach Abgufs in Würzburg.

Abb. 123. Kopf eines Neugeborenen. Römisch. München.

leicht das Porträt eines frühgestorbenen und von Anbeginn kränklichen Geschöpfes.

Der Vergleich lehrt, wie sehr doch schließlich Praxiteles noch idealisiert hat. Zudem hat er seine realistische Studie im übrigen Körper keineswegs zu Ende geführt. Wir wollen nicht davon sprechen, daß kein Kind in den ersten Monaten so frei und aufrecht sitzen kann, denn es ist ein Göttersproß und die poetische Freiheit tritt da in ihr Recht. Aber der Körper mit den langen Beinen entspricht entschieden einer viel späteren Entwicklungsstufe und ist kaum sehr verschieden von dem des Plutos. Vor allem aber steht er in dem allerstärksten Mißverhältnis zum Kopf. Dieser wirkt an sich schon ganz merkwürdig klein und man muß ihn beim Anblick der ganzen Gruppe fast suchen (Taf. 68, Abb. 26 auf Sp. 132). Um wie viel mehr, wenn wir uns das richtige Verhältnis ins Gedächtnis rufen.

Der eigentümliche Versuch mit der Darstellung eines so frühen Alters scheint denn auch vereinzelt geblieben zu sein. Um seine Ursachen zu verstehen, müssen wir uns erinnern (Sp. 133), daß Praxiteles, im Gegensatz zu der Kephisodotischen Gruppe, nicht das innere Verhältnis zwischen Pflegling und Pfleger zum Ausgangspunkt genommen hat, sondern mehr das formale Problem eines harmonisch geschlossenen Aufbaus, in dem das Kind eine fast attributive Rolle spielt. Offenbar in dem Bestreben, den Kinderkörper möglichst auf die Seite zu drängen, hat er sich des zarten Alters des Dionysosknäbleins erinnert, was ohne solche künstlerischen Absichten vielleicht nicht der Fall gewesen wäre. Der „Realismus“ spielt also bei Praxiteles eine eigentümliche Rolle, indem er gewissermaßen zur Aushülfe herbeigezogen wird, da, wo die typenschaffende, idealbildende Kraft nicht ganz ausreicht. Und so steht das Dionysosköpfchen in dem praxitelischen Gesamtwerk fast wie ein unausgeglichenes, nicht ganz bezwungenes Stück Natur.

Tafel 187 links. Sitzendes Mädchen. Griechisches Marmorwerk. Höhe 0,41 m. Athen, Nationalmuseum.

Die kleine Statue ist in Athen jenseits des Ilissos in dem antiken Stadtteil Agrai gefunden worden und zwar zusammen mit drei stehenden Mädchen ähnlichen Stils und einem säulenförmigen Statuenpostament, dessen Inschrift besagt: „Der Eileithyia hat Philumene, des Amphimachos Frau, (dies) geweiht“. Wir befinden uns also in einem heiligen Bezirk der göttlichen Geburtshelferin Eileithyia, der die glücklichen Mütter Abbilder ihrer Kinder stiften. Unsere Kleine, die ein bis anderthalb Jahre alt sein mag, trägt einen langen, dünnen Chiton, der durch einen nicht sichtbaren Gürtel in einen kleinen Bausch gerafft und außerdem durch Kreuzbänder unter den Schultern festgehalten wird. Vor der Brust werden die Bänder durch eine runde Scheibe oder Kapsel gehalten, ein περίαμμα, das vielleicht ein Amulett gegen Krankheit oder bösen Blick enthält. In der Rechten hat die Kleine eine Taube, wohl ein thönernes Spielzeug, keine lebendige. Sie hockt mit umgeschlagenem linkem Bein auf dem Boden und wir mögen uns fragen, ob sie überhaupt schon laufen kann. Die kurzen Beinchen und dicken Ärmchen sind vortreff-

lich beobachtet. Der Kopf erscheint ein wenig zu reif für den unentwickelten Körper, ist aber von großem Liebreiz.

Die Arbeit ist im Gesicht recht fein, das Haar nur duftig angelegt als Untergrund für Bemalung und das Gewand nur flüchtig ausgeführt, aber alles in der sicheren und flotten Art, die wir an den attischen Grabreliefs des vierten Jahrhunderts schätzen. In diese Zeit wird auch die Statuette gehören.

Tafel 187 rechts. Knäbchen mit Fuchsgans. Marmorkopie römischer Zeit nach einem hellenistischen Original. Höhe 0,55 m; mit der Standplatte 0,62 m. Gefunden 1896 bei den österreichischen Ausgrabungen in Ephesos in der Halle des römischen Marktplatzes, nahe bei dem Bronzeathleten Taf. 60. Ergänzt in Gips nur Kleinigkeiten, namentlich die Finger der rechten Hand und der Kopf der Gans, dann Hinterkopf des Kindes, Ohren, rechtes Knie, Zehen des rechten Fußes. Wien, Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses.

Der Kleine kann kaum älter als ein Jahr sein, so dick ist noch sein Kopf im Verhältnis zum Körper. Auch Arme und Beine stimmen dazu, wie der Vergleich mit dem Proportionsschema **Abb. 124** lehren mag. Ganz offenbar kann das Bürschlein noch nicht laufen, sondern kriecht auf dem Boden herum und hat eben mit der Gans gespielt, einer Fuchs- oder Nilgans, die nicht viel größer ist als eine Ente. Grade in diesem Augenblick tritt jemand heran (der Beschauer), dem das Kerlchen fröhlich entgegenkräht und begehrlich den Arm zustreckt; denn es möchte auf den Arm gehoben sein. Im Eifer drückt es dabei seinen geflügelten Spielgefährten ganz auf den Boden.

Hier haben wir den ersten Fall, wo kindliche Formen und kindliches Wesen bis ins Letzte hinein begriffen und mit souveräner Sicherheit dargestellt sind. Der Kopf ist der richtige Posaunenengel, wie nur je einer von Rubens gemalt worden ist, mit dickem, rundem Schädel und Backen wie Luftballons, zwischen denen das Stülpnäschen und der winzige Mund ganz ertrinken. Das kleine Kinn ist von einem Vorhang von Speck eingefaßt, der Hals überhaupt kaum vorhanden, und so geht es am ganzen Körper weiter mit lauter wohlgestopften Speckpolstern, die zwischen den verschiedenen Einschnürungen herausquellen.

Die Statue ist wieder mit Sicherheit als das Weihgeschenk einer glücklichen Mutter anzusehen. In einer der mimischen Erzählungen des Herondas, eines Dichters des dritten Jahrhunderts v. Chr., die ein neuerer Papyrusfund uns wiedergeschenkt hat, sehen zwei wackere Bürgersfrauen in dem berühmten Heiligtume des Asklepios auf Kos eine ganz ähnliche Statue, ein Knäbchen, das eine Fuchsgans „würgt" (πνίγει). Wenn dieser Ausdruck nicht so bestimmt lautete, würde man gerne die vorgeschlagene Gleichsetzung mit dem ephesischen Typus annehmen. Doch wird dieser eher in einem Motiv wie dem auf Tafel 190 zu denken sein.

Tafel 188 links. Knäbchen mit Vogel. Ergänzt der linke Unterarm nebst dem rechten Flügel des Vogels, der linke Unterschenkel bis über das Knie, der Stamm und das Gewand außer dem am Oberschenkel haftenden Faltenrest. Rom, Villa Borghese.

Ein etwa dreijähriges nacktes Bübchen mit einer Binde im Haar spielt mit einem Vogel. Die Statuette schließt sich im Motiv ganz den vorigen an und geht auf ein Weihgeschenk ähnlicher Art zurück. Wegen der trefflichen Beobachtung der kindlichen Formen gehört sie in die hellenistische Zeit.

Tafel 188 rechts. Schlafendes Fischerknäbchen. Marmorstatuette. Höhe 0,335 m. Rom, Villa Albani.

Der Kleine trägt ein rundes Filzhütchen und einen groben Kittel und hat am linken Arm ein Körbchen mit Fischen hängen, die er offenbar feilhalten soll. Darüber ist er auf einem Stein am Strande eingeschlafen. Es ist das alte Motiv der Sklavenbuben auf den Grabreliefs (vgl. Sp. 403). Aber hier haben wir nun auch in der Erfindung reines Genre, ein Schmuckfigürchen, das man in den Gärten der Peristyle an einer Säule oder im Grünen aufstellte, wie es uns Pompeji an Hunderten von Beispielen zeigt.

Tafel 189 oben. Herakles die Schlangen würgend. Römische Marmorkopie. Höhe 0,70 m. Ergänzt das rechte Bein von der Mitte des Oberschenkels ab, der rechte Arm mit der Schlange, ferner der Kopf der zweiten, hinten befindlichen Schlange. Florenz, Uffizien.

Die Sage vom Herakliskos, dem kleinen Herakles, der schon in der Wiege die Schlangen erwürgt, die seine Feindin Hera gesandt hat, ist zwar bereits von der älteren Malerei und Reliefkunst behandelt worden, statuarisch jedoch anscheinend erst in hellenistischer Zeit. Bei der Florentiner Statue sind die kindlichen Formen ins Heroische gesteigert, sodaß sie fast roh wirken. Man beachte besonders die brutale Energie des athletisch kleinen Kopfes. Die Erfindung dürfte in die späthellenistische Zeit gehören

und steht in ihrem Geschmack fast auf einer Linie mit dem Athleten des Thermenmuseums Tafel 167.

Tafel 189 unten. Schlafender Eros. Kleinasiatischer Marmor. Länge 0,60 m. Gefunden in Tarsos (Kilikien). London, British Museum.

Der kleine Liebesgott ist an einer Quelle eingeschlafen. Unter seinem linken Arme liegt eine umgestürzte Urne, aus deren Mündung Wasser floß. In der Hand hat er einen Kranz, wie es scheint aus Lorbeerblättern, in welchen Mohnköpfe als Symbol des Schlafes eingeflochten sind. Das Motiv dieses schlafenden Eros kommt mit zahlreichen Abwandlungen des Beiwerks vor. Bisweilen sind ihm Kopfflügel gegeben, wie sie Hypnos hat, dann die Abzeichen des Herakles, Fell und Keule, manchmal spielen Eidechsen an den Felsen u. s. w. Welches die ursprüngliche Erfindung war, ist noch nicht sicher erkannt. Auch die Verwendung war eine vielseitige, als Gartenschmuck, als Brunnenfigur wie hier, vielleicht auch als Grabmal. Das Werk muß niedrig aufgestellt werden, wie so viele der hellenistischen Genrestücke. Die Lage des Knäbchens ist eine ungemein natürliche und die Lieblichkeit der Erfindung spricht für sich selbst.

Tafel 190. Der Knabe mit der Gans, nach Boëthos von Kalchedon (Bithynien). Römische Marmorkopie nach Bronze. Höhe 0,84 m. Ergänzt an der Gans der Kopf und die Spitzen der Flügel, am Knaben der Schopf über der Stirn, die Nasenspitze, Teile der Lippen. Die Stütze unter der Gans wurde erst bei der Übertragung in Marmor nötig. Schlechtere Repliken in Rom und Paris. München, Glyptothek.

Ein Knabe von etwa zwei bis drei Jahren hat eine große Gans gefangen, hält sie am Halse fest und klemmt ihr dabei den linken Flügel ein (in der Aufnahme grade noch erkennbar). Die Gans strebt mit aller Macht vorwärts, der Knabe stemmt sich ebenso kräftig rückwärts, und wir wissen nicht, wie die Geschichte ausgeht. Der Gruppe gebührt die Krone unter den antiken Kinderdarstellungen. Die ganze Kinderlust und der Übermut der wachsenden Kräfte ist darin, dazu ein überlegener Humor und die lustigsten kleinen Übertreibungen der kindlichen Formen. Diese unglaublichen Fettpolster an den Beinen, dieser dicke Bauch mit der wohligen Speckfalte an der Hüfte, der Dickkopf mit den Vollmondbacken — keine Mutter kann sich ein überzeugenderes Ideal eines gesunden Bübleins machen.

Die Gruppe ist wohl von vorneherein als Genrefigur gedacht. Sie ist zweifellos identisch mit dem

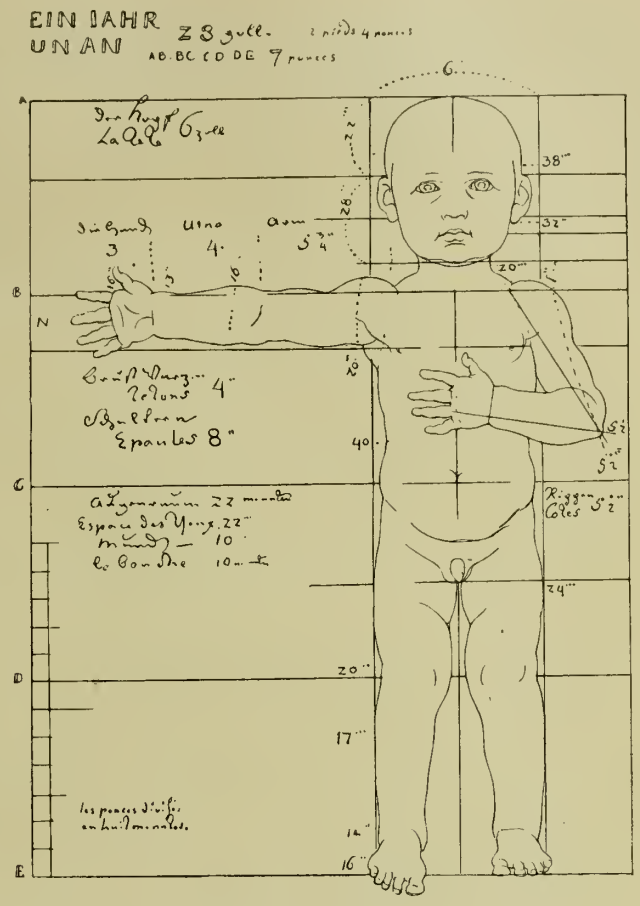


Abb. 124. Einjähriger Knabe. Nach Schadows „Polyklet".

von Plinius gerühmten Gänswürger des Boëthos von Kalchedon, der im zweiten Jahrhundert v. Chr. lebte. Das Original war in Bronze gearbeitet. Ohne die dicke Stütze, die am Original fehlte, muß die Bewegung und das Einstehen der gegeneinanderstrebenden Kräfte noch lebhafter gewirkt haben. Von der feinen Ziselierung des Urbildes gibt die Münchner Kopie am Gefieder der Gans noch eine gute Vorstellung. In der feinen Durchführung der Einzelheiten wird eine weitere Stärke des Werkes gelegen haben, da Boëthos als Goldschmied noch größeren Ruhm genoß wie als Plastiker.

Tafel 191 links. Mädchenstatue. Höhe 0,76 m. Gefunden 1864 in Rom. Ohne Ergänzungen. Die Augen waren aus farbigen Stoffen eingesetzt. Rom, Palazzo Grazioli.

Tafel 191 rechts. Mädchenstatue. Marmor. Höhe 0,86 m. Der Kopf ist für sich gearbeitet und eingesetzt, auch der Arm war angestückt. Gefunden 1894 auf der Terrasse des Apollontempels zu Delphi. Delphi, Museum.

Von diesen zwei kleinen Mädchen ist das linke vielleicht vier Jahr alt, das rechte nach dem Gesichtsausdruck wohl um einiges älter. Die delphische Statue war sicher ein Weihgeschenk. Die andere wird dieselbe Bedeutung gehabt haben, denn das künstlerische Motiv ist an sich sehr bescheiden: die Kleine hielt offenbar ein Spielzeug in der Hand, das sie vergnügt betrachtete. Das delphische Mädchen blickt zu dem Beschauer hinauf wie das ephesische Knäbchen, lächelt ihn freundlich und fragend an und streckte ihm offenbar die Hand entgegen. Beide tragen den langen Chiton, der bei der römischen Figur fürs Hineinwachsen recht lang gemacht ist, sodaß er in einen tiefhängenden Bausch aufgenommen werden muß. Die kleine Delphierin trägt außerdem einen Umwurf. Dies ist offenbar die gewöhnliche Tracht für kleine Mädchen gewesen, sobald sie keine Wickelkinder mehr waren. Da wir bei diesem Alter an kurze Kleidchen gewöhnt sind, so hat die gravitätische Gewandung für uns etwas Drolliges. Daß aber auch die antiken Künstler ein wenig so empfunden haben, zeigt die feierliche und vorsichtige Geste, mit der die kleine Delphierin ihren Umwurf hält. In beiden Statuetten ist der Aufwand an künstlerischen Ideen kein großer, sondern es sind Durchschnittsarbeiten, wie sie zu Tausenden gemacht wurden, aber die schlichte und frische Auffassung des Gegenstandes ist doch höchst erfreulich. Die Statuette Grazioli könnte wegen der einfacheren Gewandmotive noch bis gegen das vierte Jahrhundert hinaufgehören, die delphische zeigt die flotte, auf Kontrast arbeitende hellenistische Art.

Tafel 192. Mädchen mit Schlange. Lebensgroße Marmorstatue. Höhe 0,92 m. Ergänzt an dem Mädchen der rechte Arm, die Nasenspitze; an dem Vogel der Kopf, an der Schlange der Kopf und obere Teil des Leibes. Rom, Kapitolinisches Museum.

Die kleine junge Dame hat mit ihrem Täubchen gespielt, da zischelt plötzlich hinter ihr die zahme Hausschlange in die Höhe. Vor Schreck fährt sie mit dem Oberkörper herum, drückt das Tierchen an sich und schaut halb ängstlich, halb böse nach rückwärts. Es ist die gleiche schraubenförmige Verdrehung der Rumpfaxe, die wir bei den Satyrn der hellenistischen Zeit kennen gelernt haben. (Taf. 79. Abb. 30. 31.) Die Figur ist ein Meisterstück von sprechender Körperbewegung und man wird ein wenig an die Athena des Myron erinnert (Taf. 119), nur daß in dem jüngeren Werke alles lebhafter und ausgesprochener ist. Auch in den Einzelheiten ist es von höchstem Reiz. Die Gewänder, die um den jungen Körper hängen, sind noch schwerer und voller als bei den vorigen Statuen, aber die Sechsjährige rafft sie schon mit der vollen Sicherheit der großen Dame. Die Gewandmotive sind außerordentlich reich, aber doch vollkommen klar und durchdacht und ohne jedes Virtuosentum. Der Gewandstil gehört in diejenige hellenistische Richtung, die wir oben durch die kapitolinische Persephone (Tafel 135) und die Pudicitia (Abb. 67) vertreten sahen, mit der charakteristischen Stoffülle und dem Ausbreiten des Gewandes nach unten. Das kapitolinische Mädchen ist jedenfalls das Werk eines hochbedeutenden Künstlers und das würdige weibliche Gegenstück zum Knaben mit der Gans.

Abb. 125. Eroten mit Kampfhähnen. Dekorative Marmorgruppe. Hellenistisch. Aus Tarsos (Kilikien). Konstantinopel, Ottomanisches Museum.

Apollon. Münze von Amphipolis. Um 400 v. Chr.

KOPFIDEALE.

Alle tiefere Wirkung der Kunst hat zur Voraussetzung, daß der Beschauer eine Summe von Formanschauung in sich hat und mitbringt, die ihm durch das Kunstwerk geklärt, ausgedeutet, erweitert wird. Ist die eigene Anschauung gering oder allzu anders geartet, so wird der Rapport zwischen Kunstwerk und Betrachter schwach sein oder ganz ausbleiben. Das beobachtet man am deutlichsten dann, wenn die Künstler neue Sehmöglichkeiten entdecken, denen sich die Menge erst allmählich anpaßt. Rembrandts Nachtwache ist von den Bestellern beinahe zurückgewiesen worden und selbst die zeitgenössischen Künstler verstanden sie kaum. Wie ist in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts über Böcklin gelacht worden! Wie mühsam — und das ist für uns vielleicht das lehrreichste Beispiel — bricht sich die neueste malerische Anschauung Bahn, die das Naturbild als reinen Farben- und Lichtwert verstehen will! Der gleiche Vorgang spielt sich auch in der Geschichte der Musik öfters ab, wo der späteste Beethoven, Karl Maria von Weber, der werdende Wagner von der Mehrzahl der Zeitgenossen als Ende und Untergang der Kunst verschrieen werden. Die Kunst fordert überall eine bestimmte Reife, dort der Naturbeobachtung, hier der musikalischen Feinhörigkeit und Differenziertheit.

Was für die fortschreitende zeitgenössische Kunst gilt, trifft, obwohl nicht jeder sich darüber Rechenschaft gibt, auch für die alte Kunst zu. Will man sich nicht mit kaltstaunendem Besuch begnügen oder mit der Selbsttäuschung angelesener Begeisterung, so kann man der altitalienischen so gut wie der griechischen Kunst nur durch unablässige Arbeit nahe kommen. Der Abstand, der uns in Weltanschauung und im persönlichen Empfinden von früheren Epochen trennt, ist überbrückbar nur mit liebevollem Einleben in ihre Formenanschauung und durch ein Zweites: das immer erneute Versenken in die Natur als die gemeinsame und unveränderte Quelle aller Kunst. Es gilt, in der Natur die Dinge wieder zu entdecken, die der Künstler hingestellt hat. Dann erst schreiten wir von kaltem Staunen zu wirklichem Erleben fort. Ganz lebendig kann die griechische Kunst nur dem werden, der in Italien und auf den griechischen Inseln unberührtes Volkstum und südliches Wesen gesehen hat. Nicht — um nicht mißverstanden zu werden — als ob etwa in dem Prozeß des Vergleichens der Kern der künstlerischen Wirkung steckte, das wäre eine höchst äußerliche und nüchterne Vorstellung. Sondern es ist wie mit Goetheschen Gedichten. Erst wenn man sie nacherlebt hat, ergießt sich die eigene Seele in alle feinen Verzweigungen ihres Organismus und nun erst ist ihre Schönheit ein persönliches Besitztum.

Während sich der moderne Mensch für den nackten Körper seine Anschauungen vorwiegend durch das Spiegelbild der Kunst bildet und in der Kleidung sich ihm der Begriff der Eleganz an die Stelle natürlicher Schönheit gesetzt hat, ist er eigentlich nur für das menschliche Antlitz ein unbefangener und selbständiger Beobachter. Wie sehr sich für den heutigen Menschen das Wesen einer Persönlichkeit im Anblick des Kopfes zusammendrängt, das zeigen moderne Porträtisten wie Lenbach, wenn sie alles übrige fortlassen oder nur andeuten, um die in ihrem Sinne höchste Wirkung zu erzielen. Das Gleiche lehrt eine kleine Erfahrung der archäologischen Praxis, indem die Photographen, allein gelassen, eine antike Statue unfehlbar von der Blickrichtung des Kopfes her aufnehmen, was in der Mehrzahl der Fälle nicht die richtige und Hauptansicht der Statue ist.

Was der moderne Betrachter im täglichen Leben aus einem Kopfe abliest, das ist in aufsteigender Linie etwa Individualität und Alter, Familienähnlichkeit und vielleicht Berufsangehörigkeit, endlich Rasse und Volkstum. Bei den Erscheinungen unserer vertrauten Umgebung beginnt die Beobachtung mit dem

Abb. 126. Durchschnittsbild von 449 amerikanischen Studenten, nach Bowditch. (Die Vorlage verdanke ich der Freundlichkeit G. Treus.)

Anfang dieser Reihe, mit dem Besonderen. Unter fremden Völkern hingegen sehen wir zuerst die allgemeinen Eigentümlichkeiten, und zwar je fremder sie uns sind, desto mehr das Allen Gemeinsame, so etwa, daß alle Japaner oder Neger, ja selbst Engländer und Amerikaner uns gleich auszusehen scheinen und wir erst bei größerer Vertrautheit bemerken, daß die individuellen Unterschiede grade so groß sind wie bei uns. Endlich fallen uns Gesichter von besonderer Schönheit auf. Aber kaum je wird sich bei einem modernen Beobachter der Drang einstellen, über die individuelle und die Volkseigentümlichkeit hinaus sich eine vollendete allgemeine Vorstellung des menschlichen Kopfes schlechtweg zu bilden. Dies hat auch keine Kunst getan außer der griechischen.

Um was handelt es sich bei einem griechischen Idealkopf? Wodurch ist er artlich verschieden von allen Köpfen der übrigen alten und der neueren Kunst? Die ägyptische und assyrische Kunst schafft Typen; sie begnügt sich, die Rassenzüge in einem Durchschnittsbild festzuhalten, dem sich nur bisweilen individuellere Momente beimischen. Es sind Rassen-, nicht Menschheitsideale. Die neuere Kunst hingegen, soweit sie sich nicht an die griechische Antike anlehnt, behandelt jeden Kopf als einen Einzelfall. Wir haben keine florentiner, venezianische oder deutsche Idealköpfe wie wir griechische haben. Daß trotzdem alle Köpfe einer Periode auch in der neueren Kunst offensichtlich untereinander verwandt sind, beruht nicht auf dem Streben nach bewußter allgemeiner Idealisierung, sondern auf der Geschmacksgleichheit innerhalb der Epoche. Je stärker aber die Künstler sind, desto weniger sind sie dem Zeitgeschmacke unterworfen, desto individueller gestalten sie ihre Köpfe. Es wäre unmöglich zu sagen, wie der Kopf von Michelangelos David aussehen müßte, wenn er verloren wäre. Von dem Kopf einer polykletischen Athletenstatue trauen wir uns das wohl zu wissen.

Das Wort Ideal muß hier genauer umschrieben und von dem Begriffe Typus getrennt werden. Typus, das „Geprägte“, Feststehende, entsteht durch die Vereinigung aller der Formen, die sich an einem bestimmten Naturgebilde als die seine Wesenheit bestimmenden erkennen lassen. So werden auf naturwissenschaftlichem Wege die Typen der Menschenrassen und ebensogut die der Pflanzen und Tiere festgestellt, durch rein verstandesmäßiges Zusammentragen der Merkmale. In eigentümlicher Weise hat auf empirischem Wege ein amerikanischer Physiologe, Bowditch, eine solche Addierung von Merkmalen beim menschlichen Antlitz vorzunehmen versucht, indem er die Gesichter zahlreicher Personen derselben Berufsklasse in genau gleicher Stellung und Größe photographierte und die Negative aufeinandergelegt kopierte. **Abb. 126** zeigt ein solches „Durchschnittsideal“ von 449 amerikanischen Studenten. Man wird beobachten, daß dieser Typus eine gewisse Annäherung bietet an das, was wir schön nennen. Aber weder auf diesem mechanischen Wege noch durch andere verstandesmäßige naturwissenschaftliche Methoden kann jemals ein Ideal im künstlerischen Sinne entstehen. Vielmehr bedarf es dazu eines freien Einfühlens, einer instinktiven künstlerischen Synthese, die das Geheimnis des Schaffenden bleibt und deren Resultat erst die wahre „Schönheit“ ist. Nun stellt zwar auch die neuere Kunst schöne Menschen dar und jede Epoche und jeder Künstler hat bestimmte Schönheitstypen, die mit Vorliebe wiederholt werden. Aber diese bleiben immer individuell und zeitlich bestimmte „Schönheiten“, während die Antike eine andere Art von Schönheit sucht, eine allgemeingültige, die wir wohl die Schönheit an sich nennen dürfen. Dies lautet fast, als wollten wir nunmehr im Sinne der älteren philosophischen Ästhetik eine absolute und abstrakte Schönheit feststellen. Das sei uns ferne. Denn niemals ist die griechische Schönheit durch eine blutlose Formel zu bannen, sondern sie bleibt immer ein gegenwärtiges, nur sinnfällig erfaßbares

Gebilde von höchster Lebensfülle. Nur darum handelt es sich, nach Möglichkeit ihre Artverschiedenheit zu umschreiben, die in der Mitte steht einerseits zwischen dem reinen Typisieren der ägyptischen und altorientalischen Kunst, andererseits dem Individualisieren der neueren. Was die griechischen Künstler wollen und erreichen, ist dies: die Formen des menschlichen Kopfes in ihrer reinen Wesenheit zu erfassen. Nach immanenten Gesetzen wirken sich in der Natur diese Formen aus, aber tausenderlei Hemmnisse lassen kein Einzelwesen zu voller Entfaltung gelangen. Hier setzt die Divinatio, das Ahnen des Künstlers ein, und sieht aus der Fülle der Einzelfälle heraus und setzt zusammen, was sich ihr als das Wesen offenbart. Die Anleitung dazu gibt die Natur selbst, indem sie an bevorzugten Geschöpfen teilweise oder nahezu das Ziel erreicht.

Aber dennoch gelten auch für diese höchsten Schönheitsideale Beschränkungen, zeitliche und rassenmäßige. Die Natur ist zu vielseitig, um einen Durchschnitt zu gestatten.

Die Griechische Rasse ist eine gemischte, in der lang- und kurzköpfige, breit- und hochgesichtige Grundformen nebeneinanderstehen, nicht zu gedenken der hellen und dunklen Hautfarben, der blonden oder schwarzen Haare, die sich bei der griechischen Plastik heutzutage unserer Beurteilung so gut wie ganz entziehen, da die Bemalung geschwunden ist. Die Wahl der Schädel- und Gesichtsformen läßt hie und da einige Gesetzmäßigkeit erkennen, etwa daß im 5. Jahrhundert die Peloponnesier die Langschädel bevorzugen, die Attiker die Rundschädel, daß Skopas quadraten Gesichtsbau, Praxiteles langgestreckten liebt u. s. w. Doch sind diese Gesetzmäßigkeiten weder grundlegend genug noch vor allem genügend erforscht, um uns hier als Leitfaden zu dienen. Wie das Griechentum als Ganzes, so ist auch das griechische Kopfideal uns heute nicht mehr, wie noch für Winckelmann, ein Einheitliches und Einziges, das wir als ein geschlossenes System auffassen und darstellen könnten. Sondern wir sehen ein stetes Werden und Sichwandeln, und an die Stelle des einen „griechischen Profils“ tritt eine lange Reihe von Formen, die von Generation zu Generation in immer neuen Mannigfaltigkeiten sich auswirken, freilich alle unter sich familienähnlich, wie die Kinder derselben Mutter.

Auch dies ist, wie die Entwicklung der Standmotive und der Gewandstile, die Geschichte einer Eroberung. In unermüdlich erneuten Anläufen wird der Natur ihr Wesen, ihre Wahrheit, ihre Wirkung abgerungen. Bedächtig wird vom Einfachen zum Schwierigen, vom Schlichten zum Reicheren fortgeschritten. Der Vorgang zerfällt in zwei Parallelreihen, von denen die eine von niederer, die andere höherer Ordnung ist. Die erste ist die Bezwingung der äußeren Formen: wie der Schädel gebaut ist, wie die schwimmenden Formen des Auges, die malerischen des Haares darzustellen sind u. s. w. Dies in seinem historischen Werden zu erkennen und zu schildern ist nach der archäologischen Arbeit der letzten zwei Menschenalter keine schwierige Aufgabe mehr. Weit schwerer ist die Erkenntnis der höheren, sich innerhalb dieser äußeren Formen abspielenden Entwicklung: wie aus der altertümlichen Befangenheit der archaischen Kunst seit dem 5. Jahrhundert der Wille und die Kraft zur höchsten Schönheit herauswächst und wie zugleich das höchste geistige Vermögen des Menschen, die Seele, sich in der äußeren Form offenbart.

Beginnen wir mit der Geschichte dieser äußeren Formen. Die archaische Zeit vollzieht auch am Kopfe jene Vereinfachung der Gesamterscheinung auf ein kubisches Gebilde von möglichst wenig Flächen, die wir beim Körper und Gewand schon genugsam geschildert haben. Wie beim Körper sieht und fühlt sie dabei hinter dieser vereinfachten äußeren Erscheinung bereits das Aufbauende, die innere Gestaltung. Mit beinahe unbarmherziger Härte ist bei dem Kopf des Apoll von Tenea (Taf. 37, **Abb. 127**) das Knochengerüst betont, die Stirnknochen, die Wangenbeine, das Kinn. Die Weichteile werden dabei ganz oder fast ganz vernachlässigt. Dadurch entsteht eine Starrheit und Unbeweglichkeit der Gesamterscheinung, die nur durch die Festigkeit und Klarheit der Formen einigermaßen ausgeglichen sind. Rückschauend erkennen wir die Notwendigkeit dieser sachlichen Beschränkung als die gesunde Grundlage für die fortschreitende Belebung des Kopfes. Einen kleinen Anfang zu dieser Belebung versucht bereits der archaische Künstler, und zwar am Munde als dem beweglichsten Teile. Die Mundwinkel werden stark eingetieft und häufig etwas aufwärts gezogen (Taf. 193, 1). So entsteht ein Ausdruck von trockener Freundlichkeit, der bisweilen eine Beimischung von Komischem für uns gewinnt, wie die ersten unbehülflichen Bewegungen eines Kindes. Für die Menschen jener Zeit wird es immerhin bereits ein vollgültiger Ausdruck der menschlichen Seele gewesen sein. Noch bis zur Stilstufe der ägineti-

Abb. 127. Apoll von Tenea. (Taf. 37.)

schen Giebel wird dies Kunstmittel bisweilen angewandt (Taf. 193, 3), und das „äginetische Lächeln" hat daher noch in neuerer Zeit mancherlei verfehlte Ausdeutungen erfahren — etwa, daß es der Ausdruck heroischer Seelenstärke sein solle, indem der Tapfere selbst in Kampf und Wunden sich nichts von menschlicher Schwäche dürfe anmerken lassen. In Wirklichkeit ist es nicht viel mehr als ein Anachronismus und bestätigt unsere Auffassung der äginetischen Kunst, die alle ihre Kräfte für das Einzelstudium der Muskulatur zusammenfaßt und verbraucht. Denn in der gleichzeitigen Kunst anderer Orte, besonders Athens, ist dieser archaische Kunstgriff längst überwunden.

Schon die jüngere Hälfte des Archaismus, etwa seit der Mitte des 6. Jahrhunderts, wächst über den herben Tektonismus des Apoll von Tenea rasch hinaus. Die Weichteile werden als selbständige Formwerte erfaßt, die in ihren Flächen und Wölbungen klar begrenzt, jedoch oft allzu hart und bestimmt gegen einander abgesetzt sind (Taf. 197). Das feine Vertreiben und Überleiten von Schläfen zu Wangen, von Wangen zu Kinn und Mund lernt sich zuerst am weiblichen Kopfe (Taf. 238—240). Aber das Gesicht behält immer noch etwas Unbelebtes, Starres, oft Maskenhaftes. Man fühlt noch nicht, daß die Lippen sich öffnen können, der Mundwinkel zucken, das Auge sich schließen.

Mit der Proportionierung der Köpfe steht es in der archaischen Zeit wie mit den Verhältnissen des Körpers: es gibt noch keine theoretisch durchdachten Systeme, sondern praktische Lösungen verschiedener Art gehen friedlich nebeneinander her. Im allgemeinen jedoch kommen die Verhältnisse des Kopfes dem Durchschnitt der natürlichen Bildung ziemlich nahe.

Der sogenannte strenge Stil (etwa 480—460 v. Chr.) macht die ersten Versuche zu einer systematischen Proportionierung, die zugleich den ersten Anlauf zu einer Idealbildung im höheren Sinne bedeutet. Alle Köpfe dieser Zeit haben eine ausgesprochene Familienähnlichkeit durch Besonderheiten, die in der Natur nur vereinzelt vorkommen: eine auffallend niedrige Stirn, schwere, weit vortretende Augenlider, ein sehr langes Untergesicht mit weit nach unten ausladendem, vollem Kinn und mit dicken Lippen. Während in der Natur die drei Strecken von Haaransatz bis Nasenwurzel, Nasenwurzel bis unterem Nasenrand und von da bis unter das Kinn annähernd gleich sind, wird bei den Köpfen des strengen Stils die Stirn so niedrig wie möglich genommen, oft auch durch Haar oder Binde noch beschränkt, und dafür die Länge und Masse des Untergesichts aufs äußerste übertrieben (Taf. 198, 199). Die Gesichter bekommen dadurch etwas Derbes und zugleich Gedrücktes, das sich vom Ausdruck schwermütigen Ernstes bis zu wirklicher Roheit steigern kann (Abb. 131. 132). Wie und wo dieser absonderliche Geschmack zuerst zur Herrschaft gelangt ist, läßt sich nicht erkennen. Sicher ist nur, daß er eine Reaktion gegen die Überzierlichkeit des ausgehenden Archaismus bedeutet, so gut wie im Gewandstil der grobfaltige Peplos gegenüber der ionischen Fältelei (Sp. 238 fg.). Aber die allgemeine Geltung dieses Kopftypus zeigt — was dann durch die weitere Entwicklung nur bestätigt wird —, daß der Vorgang doch mehr ist als eine Geschmackslaune, nämlich eben der erste Versuch zu einer Idealbildung. Ein ganz bestimmter Zusammenklang von ungewöhnlichen oder seltenen Formen wird als besonders schön empfunden und überall durchgeführt. Das geht bewußt über die archaische Typik hinaus, die in ihren Lösungen weit mannigfaltiger und trotz aller Gebundenheit des Könnens individueller war. Wir können es den Willen zur Schönheit nennen, der jetzt als etwas Neues in die Kunstentwicklung eintritt, um freilich erst in der nächsten Generation zur Vollendung zu gelangen.

Die phidiasische Periode — wenn wir die Zeit von 460 bis etwa 400 v. Chr. mit diesem Worte zusammenfassen — ist die eigentliche Schöpferin der Schönheit. Sie stellt zunächst die wunderlich verschobenen Proportionen wieder richtig, indem sie die einzelnen Teile des Gesichts unter sich und im Ver-

hältnis zum Oberkopf in ihr natürliches Gleichgewicht bringt. Und sie findet nun diejenigen Linien und Flächenbegrenzungen des Gesichtes heraus, die als harmonische empfunden werden, nicht nur von jener Epoche selbst, sondern von allen späteren. Warum diese Ovale, das zarte der Lemnia, das kräftige des Doryphoros „schön" sind, ist im einzelnen nicht zu analysieren, ja kaum zu beschreiben. Wir müssen uns mit der Empfindung begnügen, daß hier durch die künstlerische Synthese ein innerlicher und natürlicher Zusammenklang aller Teile hergestellt ist, der keinen Rest übrig, keine Möglichkeit frei läßt, daß irgend etwas daran auch nur im geringsten anders sein könnte. Diese innerliche Notwendigkeit ist ja der Prüfstein für alle Kunst, er ist es aber im höchsten Maße für das, was wir Schönheit nennen.

Dennoch erschöpft die Kunst des 5. Jahrhunderts keineswegs im ganzen Umfange die Schönheiten des menschlichen Antlitzes. Sie beschränkt sich vielmehr auf die großen und einfachen Grundlagen. Der Schädel- und Knochenbau tritt groß und klar umschrieben hervor und die Fleischteile lagern sich in praller und fester Spannung darüber, geklärt zu Formen von vornehmster Einfachheit. Darum werden Köpfe des 5. Jahrhunderts in den Kopien leicht leer und glatt, zum Schmerz aller Klassizisten, die bei der Nachahmung der im Original so groß und stark wirkenden Formen leicht alles wirkliche Leben sich unter den Händen entweichen fühlen. Der Nachbildung fehlt das, was wir früher einmal die „Intensität der Form" genannt haben, das unmittelbar Gefühlte, jenes Geheimnis des Schaffenden, über das er selbst keine verstandesmäßige Rechenschaft zu geben vermag. Der Beweglichkeit des Gesichts trägt diese Kunst noch keine Rechnung. Die feineren kleinen Wölbungen und Senkungen, dann die Hautfalten, in denen sich die Verschiebungen der Gesichtsteile gegeneinander aussprechen und die oft zu dauernden Determinanten des Ausdrucks werden, — gewissermaßen die „Gelenke des Gesichts", wenn der Vergleich erlaubt ist — werden vollkommen unterdrückt. Alle Formen werden rein plastisch gesehen und darum mit größter sachlicher Bestimmtheit vorgetragen. Das führt bei denjenigen Teilen, die von Natur weicher sind, so beim Auge und seiner Umgebung, oder die mehr durch Farbe und Masse als durch festumschriebene Form wirken, wie die Haare, notwendig zu Stilisierungen, die zugleich Verhärtungen sind. Hier ist die Grenze des Könnens im 5. Jahrhundert.

Im vierten Jahrhundert wird das Bild mannigfaltiger. Das große einfache Oval ist nicht mehr der ausschließliche Grundtypus, sondern der Umriß des Gesichts nähert sich häufig mehr dem Rund oder dem Rechteck. Sodann wird das Verhältnis zwischen Knochenbau und Weichteilen ein anderes. Beide verwachsen nicht mehr zu einer unveränderlichen Einheit, wie im 5. Jahrhundert, sondern die Haut und ihre Fettschichten werden als ein Selbständiges empfunden, das über den großen Grundformen des Knochengerüsts ein eigenes Leben führt, für sich blüht und wächst, wie etwa am Kopf des praxitelischen Hermes. Oder es wird mehr die Funktion der Weichteile betont, ihre Verschiebbarkeit und Beweglichkeit, durch die sich sekundäre Spuren dem Gesamtbild einprägen. Die gefurchte Stirn des lysippischen Apoxyomenos mag hierfür als Beispiel dienen. Im Zusammenhang damit endlich kommen die malerischen Wirkungen des Kopfes mehr zur Geltung, besonders an Augen und Haar, für die wir nachher eine besondere Betrachtung anstellen.

In der hellenistischen Zeit geht diese Entwicklung vor allem in der Richtung auf das Malerische weiter und wir finden bisweilen Auflösungen der sachlich plastischen Formen in impressionistische, die mit dem Impressionismus Rodins ihrer Art, wenn auch nicht dem Umfang nach, auf einer Stufe stehen. Auch die Differenzierung der Oberfläche setzt sich weiter fort und das Gesicht wird sprechender und ausdrucksfähiger sowohl für die augenblickliche Stimmung wie die dauernde seelische Verfassung. Die nervöse Unruhe dieser Epoche, die sich in den Porträts so deutlich verrät (vgl. etwa Tafel 75; Sp. 140), dringt selbst in die Idealköpfe ein, wie es denn ja begreiflich ist, daß diese übersättigte Zeit sich nicht mehr mit der schlichten Größe phidiasischer Köpfe oder selbst nur der stillen Heiterkeit eines praxitelischen Antlitzes begnügen konnte. Endlich kommt auch ein neuer Naturalismus auf, der namentlich in der Welt der Dämonen selbst die gemeine und abstoßende Naturform künstlerisch so zu verarbeiten sucht, daß sie in ihrer Art ein Ideal wird. Man entdeckt die „Schönheit des Häßlichen". So ist die ganze Entwicklung der Kopfideale in formaler Hinsicht ein stetes Erweitern der Möglichkeiten, ein ununterbrochenes Neuentdecken und Finden. Aber nirgends ist dabei etwas Willkürliches oder Sprunghaftes, sondern jeder einzelne Fortschritt baut sich auf Erprobtem auf. —

An der Geschichte der Augenbildung mag dies im einzelnen verfolgt werden.

Tafel 193. Augen- und Mundbildung in der älteren Zeit. (1—3 archaisch, 4 strenger Stil.)

1. Apoll von Tenea (Taf. 37 und **Abb. 127).**

2. Athenakopf von einer kämpfenden Athena aus dem Giebel des „alten Athenatempels" auf der Akropolis zu Athen. Epoche des Peisistratos, nach Mitte des 6. J. v. Chr. Der ganze Kopf in **Abb. 128.**

3. Zugreifender aus dem Ostgiebel des Aphaiatempels auf Ägina. München, Glyptothek Nr. 88.

4. Apollon aus dem Westgiebel des Zeustempels zu Olympia (Taf. 42).

Tafel 194. Augenbildung im 5. Jahrhundert v. Chr.

1. Athena des Myron (Taf. 119), das Auge nach der Replik in Dresden (Abb. 163).

2. Sog. Kasseler Apollon (Abb. 47), Replik im Palazzo Vecchio in Florenz (Taf. 201).

3. Athena Lemnia des Phidias (Taf. 120, Abb. 56; Taf. 247, 248). Die Augäpfel waren aus farbiger Schmelzmasse eingesetzt.

4. Kapitolinische Amazone (Taf. 143).

5. Doryphoros des Polyklet (Taf. 47, Abb. 18; Taf. 203). Das Auge nach einer Marmorreplik im Louvre. Aufnahme nach Abguß.

6. Perikles des Kresilas (Taf. 233).

Tafel 195. Augenbildung im 4. Jahrhundert v. Chr. (1. 2) und in der hellenistischen Zeit (3. 4).

1. Kriegerkopf des Skopas. (Taf. 211 rechts.)

2. Hermes des Praxiteles (Taf 68; 107).

3. „Schöner Kopf" von Pergamon (Taf. 258).

4. Triton, Vatikan (Taf. 219). —

Beim Kopfe des Apoll von Tenea (193, 1) fühlt man noch deutlich, wie der Künstler bei der Arbeit von außen nach innen, von einer Vorderfläche in die Tiefe gegangen ist. Denn bei dem Auge, dessen Bau ihm im einzelnen noch nicht klar ist, macht er gewissermaßen zu früh Halt und läßt es viel zu weit vorne im Kopf sitzen, sodaß die Fläche des Augapfels fast auf gleicher Höhe mit Brauenbogen und Wangenbein steht. Der Augapfel ist nicht als Kugel verstanden, sondern erscheint wie eine flache Ebene in einem knopflochartigen Ausschnitt, zumal auch die Lider nicht als selbständige Hautteile erfaßt und mehr eingeritzt als modelliert sind. Die Falte, die unter dem Brauenbogen durch das Aufklappen des Oberlides entsteht, ist weggelassen. Das Auge könnte sich also in Wirklichkeit nicht schließen, weil das Oberlid zu kurz ist. Eine Besonderheit ist der sehr weite Abstand der inneren Augenwinkel; auch sitzt der Augapfel überhaupt zu weit außen in der Augenhöhle.

In der Athena des pisistratischen Giebels (193, 2; Abb. 128) ist das Auge eminent plastisch erfaßt, ja der Künstler tut in der Freude des Findens fast des Guten zu viel. Wie ein dicker Knollen wölbt sich der Augapfel vor und die Lider legen sich als feste, breite, unnatürlich scharf begrenzte Bänder darum herum. Hier ist die reine plastische „Daseinsform" des Auges gegeben, ein Verfahren, das wenig Nachfolge gefunden hat und schon im strengen Stil wieder ganz verschwindet. Denn in der Wirklichkeit ist der Augapfel ein malerischer Wert, kein plastischer. Die durchleuchtete Wölbung der Linse wird nicht als Form, sondern bloß als Glanz empfunden, der mit den Farbenwerten von Iris und Pupille zu einem einzigen Eindruck verschmilzt. Die Antike hat diese Farbenwerte stets naturgetreu dargestellt, sei es durch Bemalung, oder besonders bei Bronzen durch eingesetzten farbigen Schmelz, der auch die Reflexe der Wirklichkeit wieder zu geben vermag. Die leeren Augensterne, die wir jetzt sehen, sind Trug und berauben uns des besten Teiles der seelischen Wirkung, die die griechischen Köpfe durch ihren Blick geübt haben. Eine Eigentümlichkeit an den Augen der Athena ist die Schrägstellung ihrer Querachsen, indem der innere Winkel tiefer herabgezogen ist. Das attische Werk ist hierin von dem jonischen Schönheitsideal des 6. Jahrhunderts beeinflußt, das in seiner reinsten Form in einigen Korai der athenischen Akropolis vor uns steht (Taf. 113; dann Taf. 112 r.; 239). Im übrigen ist der Kopf von einer lebendigen Fleischigkeit der Formen, einer strotzenden Fülle, die ihn weit von den jonischen Werken trennt. Der volle Mund ist wundervoll weich eingebettet und die leichte archaische Zurück- und Hochziehung der Winkel ist hier schon von einem ganz natürlichen Reiz.

Der äginetische Kopf (193, 3) wirkt fast altertümlicher als die Athena. Wie der Mund (vgl. Sp. 433) ist auch die Grundform des äginetischen Auges rein archaisch. Die Lider legen sich noch fest an den Augapfel an, das Oberlid als ein gleichbreites, nach oben zu gleichmäßig abgesetztes Band, und bei dem etwas manierten Schwung der Lider blickt das Auge fast wieder wie durch ein Knopfloch. Doch kündigen sich auch schon Fortschritte über das Archaische hinaus an. Das untere Augenlid ist nicht mehr scharf von der Wange abgetrennt, wie bei der Athena, sondern geht in weichem Schwunge in sie

über. Und unter der äußeren Hälfte der Brauen wölbt sich die Haut ein wenig nach abwärts, während bei der Athena diese Fläche noch glatt und leblos ist.

Der olympische Apollon (193, 4) vertritt uns die Art des strengen Stils. Der wichtigste Fortschritt, der wiederum zuerst zu einiger Übertreibung führt, geschieht durch die Erkenntnis vom wahren Wesen der Augenlider als selbständig vortretender Hautteile. Die Lider sind bei allen Werken dieses Stils (vgl. Taf. 198; 85) übermäßig dick und schwer, besonders ist das untere Lid in der Regel viel zu stark. Bisweilen wird dadurch der Augapfel gewissermaßen nach vorne gequetscht und bekommt eine plastische Wölbung, die keineswegs der natür-

ena im Gigantenkampf, isistratischer Zeit. Nach then, Akropolis.

h die Bemalung gegeben. , 3 sind die zu stark ge- , die verlorenen antiken isse wie immer bei Groß- dieser Stilstufe noch die Augapfels beibehalten, so em Kopfe herauszuquellen Wir haben hier also in Zuge bereits eine Beob- " Natur des Auges. Die streckt und mandelförmig. schöne Führung der Linien durchweg nicht sehr groß, mlich nahe über dem Ober- äußeren Hälfte des Brauen- ut mit einem kleinen Fett-

meinen Charaktere gibt es schiedenheiten, deren Wert

Giebel). Um 460 v. Chr. etwa verschwindet dieser letzte Rest von altertümlicher Manier.

An den Augen der phidiasischen Epoche (Taf. 194) sind die Weichteile um den Augapfel stets als einzelne Elemente mit gleicher plastischer Bestimmtheit nebeneinandergesetzt, ohne Verwischung oder Verschiebung der Grenzen. Der Augapfel selbst quillt nicht mehr zwischen den Lidern hervor, sondern liegt als eine wenig oder gar nicht gewölbte Fläche zwischen ihnen, da, wo in Wirklichkeit die Ebene von Iris und Pupille sich befindet. Die Richjedoch für die Kunstforschung dadurch abgeschwächt wird, daß wir nur sehr wenig Köpfe dieser Zeit im Original besitzen, wie auch die auf Taf. 194 sämtlich Kopien sind. Die Kopistenhand ändert und verschleift erfahrungsgemäß den Charakter des Vorbildes grade bei diesen Formen am leichtesten. Man darf daher niemals auf die Augenbildung allein die Zuteilung eines Kopfes an einen bestimmten Künstler begründen; in jedem Falle wird man, wo es sich um Kopien handelt, dies Argument nur in zweiter Linie verwerten dürfen. Nur selten sind die Be-

Tafel 193. Augen- und Mundbildung in der älteren Zeit. (1—3 archaisch, 4 strenger Stil.)

1. Apoll von Tenea (Taf. 37 und **Abb. 127).**

2. Athenakopf von einer kämpfenden Athena aus dem Giebel des „alten Athenatempels“ auf der Akropolis zu Athen. Epoche des Peisistratos, nach Mitte des 6. J. v. Chr. Der ganze Kopf in **Abb. 128.**

3. Zugreifender aus dem Ostgiebel des Aphaiatempels auf Ägina. München, Glyptothek Nr. 88.

4. Apollon aus dem Westgiebel des Zeustempels zu Olympia (Taf. 42).

Tafel 194. Augenbildung im 5. Jahrhundert v. Chr.

1. Athena des My
nach der Replik in Dresde

2. Sog. Kasseler A
im Palazzo Vecchio in Flo

3. Athena Lemnia
Abb. 56; Taf. 247, 248).
farbiger Schmelzmasse eing

4. Kapitolinische

5. Doryphoros des
18; Taf. 203). Das Auge
im Louvre. Aufnahme na

6. Perikles des K

**Tafel 195. Auge
hundert v. Chr. (1. 2)
stischen Zeit (3. 4).**

1. Kriegerkopf
rechts.)

2. Hermes des Pr

3. „Schöner Kopf“

4. Triton, Vatikan

Beim Kopfe des Apol
man noch deutlich, wie de
von außen nach innen, vo
Tiefe gegangen ist. Denn
ihm im einzelnen noch ni
wissermaßen zu früh Halt und lässt es viel zu weit vorne im Kopf sitzen, sodaß die Fläche des Augapfels fast auf gleicher Höhe mit Brauenbogen und Wangenbein steht. Der Augapfel ist nicht als Kugel verstanden, sondern erscheint wie eine flache Ebene in einem knopflochartigen Ausschnitt, zumal auch die Lider nicht als selbständige Hautteile erfaßt und mehr eingeritzt als modelliert sind. Die Falte, die unter dem Brauenbogen durch das Aufklappen des Oberlides entsteht, ist weggelassen. Das Auge könnte sich also in Wirklichkeit nicht schließen, weil das Oberlid zu kurz ist. Eine Besonderheit ist der sehr weite Abstand der inneren Augenwinkel; auch sitzt der Augapfel überhaupt zu weit außen in der Augenhöhle.

In der Athena des pisistratischen Giebels (193, 2; Abb. 128) ist das Auge eminent plastisch erfaßt, ja der Künstler tut in der Freude des Findens fast des Guten zu viel. Wie ein dicker Knollen wölbt sich der Augapfel vor und die Lider legen sich als feste, breite, unnatürlich scharf begrenzte Bänder darum herum. Hier ist die reine plastische „Daseinsform“ des Auges gegeben, ein Verfahren, das wenig Nachfolge gefunden hat und schon im strengen Stil wieder ganz verschwindet. Denn in der Wirklichkeit

FOR ALL TIME

IN a world preoccupied with the ravages of war and the seething unrest of peace, the archaeologist may seem to have forsaken the main road of progress for the shaded bypaths of history. While mankind struggles to meet the pressing needs of survival, of what significance are a few dusty potsherds or the crumbling columns of some ancient temple?

Yet beneath the surface dust that covers the rise and fall of civilizations, history has left her clearly-lettered signposts, pointing both backward and forward for those who read them aright. The archaeologist, probing the history of Greece and other ancient lands, knows that the problems the world faces today are no different from those which cast their shadows milleniums ago. There is no dividing line between past and present; all is one floodtide sweeping toward the future.

tümlicher als die Athena. Wie der Mund (vgl. Sp. 433) ist auch die Grundform des äginetischen Auges rein archaisch. Die Lider legen sich noch fest an den Augapfel an, das Oberlid als ein gleichbreites, nach oben zu gleichmäßig abgesetztes Band, und bei dem etwas manierten Schwung der Lider blickt das Auge fast wieder wie durch ein Knopfloch. Doch kündigen sich auch schon Fortschritte über das Archaische hinaus an. Das untere Augenlid ist nicht mehr scharf von der Wange abgetrennt, wie bei der Athena, sondern geht in weichem Schwunge in sie

über. Und unter der äußeren Hälfte der Brauen wölbt sich die Haut ein wenig nach abwärts, während bei der Athena diese Fläche noch glatt und leblos ist.

Der olympische Apollon (193, 4) vertritt uns die Art des strengen Stils. Der wichtigste Fortschritt, der wiederum zuerst zu einiger Übertreibung führt, geschieht durch die Erkenntnis vom wahren Wesen der Augenlider als selbständig vortretender Hautteile. Die Lider sind bei allen Werken dieses Stils (vgl. Taf. 198; 85) übermäßig dick und schwer, besonders ist das untere Lid in der Regel viel zu stark. Bisweilen wird dadurch der Augapfel gewissermaßen nach vorne gequetscht und bekommt

ena im Gigantenkampf, isistratischer Zeit. Nach hen, Akropolis.

The soil of Greece is rich in relics of ancient tyrannies as potent as any we know today in their enslavement of the minds and bodies of men. And in the same debris the archaeologist finds eloquent proof that the despotisms of old could not withstand the force of man's free spirit. Besieged from within and without, each passed inevitably into oblivion. The seeds of freedom spring from the barren wastes of tyranny; so history writes her message of hope for the archaeologist and the world to read. As it has always been, so will it be again.

ACHILLES AND THETIS MOSAIC IN VILLA OF GOOD FORTUNE, OLYNTHUS

h die Bemalung gegeben. 3 sind die zu stark ge-, die verlorenen antiken sse wie immer bei Groß- dieser Stilstufe noch die Augapfels beibehalten, so m Kopfe herauszuquellen Wir haben hier also in Zuge bereits eine Beob- Natur des Auges. Die treckt und mandelförmig. schöne Führung der Linien durchweg nicht sehr groß, ılich nahe über dem Ober- ußeren Hälfte des Brauen- t mit einem kleinen Fett-

auf Taf. 198, und an allen Köpfen der olympischen Giebel). Um 460 v. Chr. etwa verschwindet dieser letzte Rest von altertümlicher Manier.

An den Augen der phidiasischen Epoche (Taf. 194) sind die Weichteile um den Augapfel stets als einzelne Elemente mit gleicher plastischer Bestimmtheit nebeneinandergesetzt, ohne Verwischung oder Verschiebung der Grenzen. Der Augapfel selbst quillt nicht mehr zwischen den Lidern hervor, sondern liegt als eine wenig oder gar nicht gewölbte Fläche zwischen ihnen, da, wo in Wirklichkeit die Ebene von Iris und Pupille sich befindet. Die Rich-

neinen Charaktere gibt es mancherlei individuelle Verschiedenheiten, deren Wert jedoch für die Kunstforschung dadurch abgeschwächt wird, daß wir nur sehr wenig Köpfe dieser Zeit im Original besitzen, wie auch die auf Taf. 194 sämtlich Kopien sind. Die Kopistenhand ändert und verschleift erfahrungsgemäß den Charakter des Vorbildes grade bei diesen Formen am leichtesten. Man darf daher niemals auf die Augenbildung allein die Zuteilung eines Kopfes an einen bestimmten Künstler begründen; in jedem Falle wird man, wo es sich um Kopien handelt, dies Argument nur in zweiter Linie verwerten dürfen. Nur selten sind die Be-

Tafel 193. Augen- und Mundbildung in der älteren Zeit. (1—3 archaisch, 4 strenger Stil.)

1. Apoll von Tenea (Taf. 37 und **Abb. 127).**

2. Athenakopf von einer kämpfenden Athena aus dem Giebel des „alten Athenatempels" auf der Akropolis zu Athen. Epoche des Peisistratos, nach Mitte des 6. J. v. Chr. Der ganze Kopf in **Abb. 128.**

3. Zugreifender aus dem Ostgiebel des Aphaiatempels auf Ägina. München, Glyptothek Nr. 88.

4. Apollon aus dem Westgiebel des Zeustempels zu Olympia (Taf. 42).

Tafel 194. Augenbildung im 5. Jahrhundert v. Chr.

1. Athena des My
nach der Replik in Dresde

2. Sog. Kasseler A
im Palazzo Vecchio in Flo

3. Athena Lemnia
Abb. 56; Taf. 247, 248).
farbiger Schmelzmasse eing

4. Kapitolinische

5. Doryphoros des
18; Taf. 203). Das Auge
im Louvre. Aufnahme na

6. Perikles des K

**Tafel 195. Auge
hundert v. Chr. (1. 2)
stischen Zeit (3. 4).**

1. Kriegerkopf d
rechts.)

2. Hermes des Pr

3. „Schöner Kopf"

4. Triton, Vatikan

Beim Kopfe des Apol
man noch deutlich, wie de
von außen nach innen, vo
Tiefe gegangen ist. Denn
ihm im einzelnen noch ni
wissermaßen zu früh Halt und lässt es viel zu weit vorne im Kopf sitzen, sodaß die Fläche des Augapfels fast auf gleicher Höhe mit Brauenbogen und Wangenbein steht. Der Augapfel ist nicht als Kugel verstanden, sondern erscheint wie eine flache Ebene in einem knopflochartigen Ausschnitt, zumal auch die Lider nicht als selbständige Hautteile erfaßt und mehr eingeritzt als modelliert sind. Die Falte, die unter dem Brauenbogen durch das Aufklappen des Oberlides entsteht, ist weggelassen. Das Auge könnte sich also in Wirklichkeit nicht schließen, weil das Oberlid zu kurz ist. Eine Besonderheit ist der sehr weite Abstand der inneren Augenwinkel; auch sitzt der Augapfel überhaupt zu weit außen in der Augenhöhle.

In der Athena des pisistratischen Giebels (193, 2; Abb. 128) ist das Auge eminent plastisch erfaßt, ja der Künstler tut in der Freude des Findens fast des Guten zu viel. Wie ein dicker Knollen wölbt sich der Augapfel vor und die Lider legen sich als feste, breite, unnatürlich scharf begrenzte Bänder darum herum. Hier ist die reine plastische „Daseinsform" des Auges gegeben, ein Verfahren, das wenig Nachfolge gefunden hat und schon im strengen Stil wieder ganz verschwindet. Denn in der Wirklichkeit

LABORATORY OF HISTORY

CORINTHIAN COIN

The American School of Classical Studies at Athens, founded in 1881 and currently sponsored by 60 leading American colleges and universities, has during the past 66 years made a vital contribution to our knowledge of the life and culture of ancient Greece.

Its field excavations, averaging three yearly, provide a training ground for students of art and the classics, who are enabled through American School fellowships to gain firsthand experience in scientific excavation methods and to broaden their academic learning by contact with the land and its people. Mature scholars, working in the excavations and studying the material from them, are constantly uncovering objects of great intrinsic beauty and deep historical significance. Their discoveries and interpretations are published regularly in the American School journal, *Hesperia*.

tümlicher als die Athena. Wie der Mund (vgl. Sp. 433) ist auch die Grundform des äginetischen Auges rein archaisch. Die Lider legen sich noch fest an den Augapfel an, das Oberlid als ein gleichbreites, nach oben zu gleichmäßig abgesetztes Band, und bei dem etwas manierierten Schwung der Lider blickt das Auge fast wieder wie durch ein Knopfloch. Doch kündigen sich auch schon Fortschritte über das Archaische hinaus an. Das untere Augenlid ist nicht mehr scharf von der Wange abgetrennt, wie bei der Athena, sondern geht in weichem Schwunge in sie

über. Und unter der äußeren Hälfte der Brauen wölbt sich die Haut ein wenig nach abwärts, während bei der Athena diese Fläche noch glatt und leblos ist.

Der olympische Apollon (193, 4) vertritt uns die Art des strengen Stils. Der wichtigste Fortschritt, der wiederum zuerst zu einiger Übertreibung führt, geschieht durch die Erkenntnis vom wahren Wesen der Augenlider als selbständig vortretender Hautteile. Die Lider sind bei allen Werken dieses Stils (vgl. Taf. 198; 85) übermäßig dick und schwer, besonders ist das untere Lid in der Regel viel zu stark. Bisweilen wird dadurch der Augapfel gewissermaßen nach vorne gequetscht und bekommt

ena im Gigantenkampf, isistratischer Zeit. Nach hen, Akropolis.

RESTORING THE PAST

Old Corinth was selected in 1896 for one of the first large-scale excavations of the American School. A half century of painstaking labor has uncovered monuments and remains of continuous habitation extending from prehistoric days well into the Christian era, with many more years of excavating required to clear the entire area of this great port city of antiquity.

The visitor to Corinth today can walk along the broad marble-paved Lechaion Road lined, as it was in Greek and Roman times, with small shops and houses. He can inspect the elaborate water system which supplied the city, and take his place in the

CORINTH: LECHAION ROAD

ı die Bemalung gegeben.
3 sind die zu stark ge-
, die verlorenen antiken
sse wie immer bei Groß-
dieser Stilstufe noch die
Augapfels beibehalten, so
m Kopfe herauszuquellen
Wir haben hier also in
Zuge bereits eine Beob-
Natur des Auges. Die
treckt und mandelförmig.
chöne Führung der Linien
durchweg nicht sehr groß,
lich nahe über dem Ober-
ißeren Hälfte des Brauen-
mit einem kleinen Fett-

auf Taf. 198, und an allen Köpfen der olympischen Giebel). Um 460 v. Chr. etwa verschwindet dieser letzte Rest von altertümlicher Manier.

An den Augen der phidiasischen Epoche (Taf. 194) sind die Weichteile um den Augapfel stets als einzelne Elemente mit gleicher plastischer Bestimmtheit nebeneinandergesetzt, ohne Verwischung oder Verschiebung der Grenzen. Der Augapfel selbst quillt nicht mehr zwischen den Lidern hervor, sondern liegt als eine wenig oder gar nicht gewölbte Fläche zwischen ihnen, da, wo in Wirklichkeit die Ebene von Iris und Pupille sich befindet. Die Rich-

ieinen Charaktere gibt es mancherlei individuelle Verschiedenheiten, deren Wert jedoch für die Kunstforschung dadurch abgeschwächt wird, daß wir nur sehr wenig Köpfe dieser Zeit im Original besitzen, wie auch die auf Taf. 194 sämtlich Kopien sind. Die Kopistenhand ändert und verschleift erfahrungsgemäß den Charakter des Vorbildes grade bei diesen Formen am leichtesten. Man darf daher niemals auf die Augenbildung allein die Zuteilung eines Kopfes an einen bestimmten Künstler begründen; in jedem Falle wird man, wo es sich um Kopien handelt, dies Argument nur in zweiter Linie verwerten dürfen. Nur selten sind die Be-

Tafel 193. Augen- und Mundbildung in der älteren Zeit. (1—3 archaisch, 4 strenger Stil.)

1. Apoll von Tenea (Taf. 37 und **Abb. 127).**

2. Athenakopf von einer kämpfenden Athena aus dem Giebel des „alten Athenatempels" auf der Akropolis zu Athen. Epoche des Peisistratos, nach Mitte des 6. J. v. Chr. Der ganze Kopf in **Abb. 128.**

3. Zugreifender aus dem Ostgiebel des Aphaiatempels auf Ägina. München, Glyptothek Nr. 88.

4. Apollon aus dem Westgiebel des Zeustempels zu Olympia (Taf. 42).

Tafel 194. Augenbildung im 5. Jahrhundert v. Chr.

1. Athena des My
nach der Replik in Dresde

2. Sog. Kasseler A
im Palazzo Vecchio in Flo

3. Athena Lemnia
Abb. 56; Taf. 247, 248).
farbiger Schmelzmasse eing

4. Kapitolinische

5. Doryphoros de
18; Taf. 203). Das Auge
im Louvre. Aufnahme na

6. Perikles des K

**Tafel 195. Auge
hundert v. Chr. (1. 2)
stischen Zeit (3. 4).**

1. Kriegerkopf
rechts.)

2. Hermes des Pr

3. „Schöner Kopf"

4. Triton, Vatikan

Beim Kopfe des Apol
man noch deutlich, wie de
von außen nach innen, vo
Tiefe gegangen ist. Denn
ihm im einzelnen noch ni
wissermaßen zu früh Halt und läßt es viel zu weit vorne im Kopf sitzen, sodaß die Fläche des Augapfels fast auf gleicher Höhe mit Brauenbogen und Wangenbein steht. Der Augapfel ist nicht als Kugel verstanden, sondern erscheint wie eine flache Ebene in einem knopflochartigen Ausschnitt, zumal auch die Lider nicht als selbständige Hautteile erfaßt und mehr eingeritzt als modelliert sind. Die Falte, die unter dem Brauenbogen durch das Aufklappen des Oberlides entsteht, ist weggelassen. Das Auge könnte sich also in Wirklichkeit nicht schließen, weil das Oberlid zu kurz ist. Eine Besonderheit ist der sehr weite Abstand der inneren Augenwinkel; auch sitzt der Augapfel überhaupt zu weit außen in der Augenhöhle.

In der Athena des pisistratischen Giebels (193, 2; Abb. 128) ist das Auge eminent plastisch erfaßt, ja der Künstler tut in der Freude des Findens fast des Guten zu viel. Wie ein dicker Knollen wölbt sich der Augapfel vor und die Lider legen sich als feste, breite, unnatürlich scharf begrenzte Bänder darum herum. Hier ist die reine plastische „Daseinsform" des Auges gegeben, ein Verfahren, das wenig Nachfolge gefunden hat und schon im strengen Stil wieder ganz verschwindet. Denn in der Wirklichkeit

DINING BENCH IN ASKLEPIEION, CORINTH

orchestra of the theatre which echoed to the dramas of Aeschylus and Aristophanes. To recapture the spirit of a later age, he can mount the massive *bema* on which St. Paul stood when he delivered his message to the luxury-loving Corinthians.

A small museum near the excavations houses objects found in the debris of the ancient buildings and in the wells and graves scattered over the Corinthian plateau. Its collection includes many examples of handsomely decorated vases, sculpture fragments and the bronzes whose sheen made Corinthian workmanship famous.

From one of the wells excavated during the past summer comes amusing testimony to the kinship of the ancient and modern Corinthians. The well, exhausted in antiquity, was used as a receptacle for the debris of a neighboring tavern. In its fill the excavators found many sets of "knucklebones", a game popular in ancient times which is still played in Greek taverns today. The well also yielded a large

Der äginetische Kopf (193, 3) wirkt fast altertümlicher als die Athena. Wie der Mund (vgl. Sp. 433) ist auch die Grundform des äginetischen Auges rein archaisch. Die Lider legen sich noch fest an den Augapfel an, das Oberlid als ein gleichbreites, nach oben zu gleichmäßig abgesetztes Band, und bei dem etwas manirierten Schwung der Lider blickt das Auge fast wieder wie durch ein Knopfloch. Doch kündigen sich auch schon Fortschritte über das Archaische hinaus an. Das untere Augenlid ist nicht mehr scharf von der Wange abgetrennt, wie bei der Athena, sondern geht in weichem Schwunge in sie

über. Und unter der äußeren Hälfte der Brauen wölbt sich die Haut ein wenig nach abwärts, während bei der Athena diese Fläche noch glatt und leblos ist.

Der olympische Apollon (193, 4) vertritt uns die Art des strengen Stils. Der wichtigste Fortschritt, der wiederum zuerst zu einiger Übertreibung führt, geschieht durch die Erkenntnis vom wahren Wesen der Augenlider als selbständig vortretender Hautteile. Die Lider sind bei allen Werken dieses Stils (vgl. Taf. 198; 85) übermäßig dick und schwer, besonders ist das untere Lid in der Regel viel zu stark. Bisweilen wird dadurch der Augapfel gewissermaßen nach vorne gequetscht und bekommt

ena im Gigantenkampf, isistratischer Zeit. Nach hen, Akropolis.

1 die Bemalung gegeben. 3 sind die zu stark ge- die verlorenen antiken sse wie immer bei Groß- dieser Stilstufe noch die Augapfels beibehalten, so m Kopfe herauszuquellen Wir haben hier also in Zuge bereits eine Beob- Natur des Auges. Die treckt und mandelförmig. chöne Führung der Linien durchweg nicht sehr groß, lich nahe über dem Ober- ißeren Hälfte des Brauen- mit einem kleinen Fett-

einen Charaktere gibt es mancherlei individuelle Verschiedenheiten, deren Wert jedoch für die Kunstforschung dadurch abgeschwächt wird, daß wir nur sehr wenig Köpfe dieser Zeit im Original besitzen, wie auch die auf Taf. 194 sämtlich Kopien sind. Die Kopistenhand ändert und verschleift erfahrungsgemäß den Charakter des Vorbildes grade bei diesen Formen am leichtesten. Man darf daher niemals auf die Augenbildung allein die Zuteilung eines Kopfes an einen bestimmten Künstler begründen; in jedem Falle wird man, wo es sich um Kopien handelt, dies Argument nur in zweiter Linie verwerten dürfen. Nur selten sind die Be-

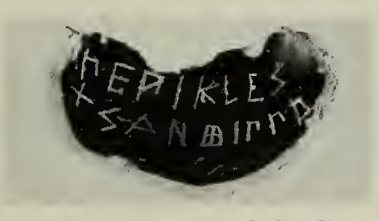
auf Taf. 198, und an allen Köpfen der olympischen Giebel). Um 460 v. Chr. etwa verschwindet dieser letzte Rest von altertümlicher Manier.

An den Augen der phidiasischen Epoche (Taf. 194) sind die Weichteile um den Augapfel stets als einzelne Elemente mit gleicher plastischer Bestimmtheit nebeneinandergesetzt, ohne Verwischung oder Verschiebung der Grenzen. Der Augapfel selbst quillt nicht mehr zwischen den Lidern hervor, sondern liegt als eine wenig oder gar nicht gewölbte Fläche zwischen ihnen, da, wo in Wirklichkeit die Ebene von Iris und Pupille sich befindet. Die Rich-

number of fragments of the ordinary drinking vessels of the period, some marked with the names of long-dead patrons of the tavern and others carrying wishes for health and prosperity. On one cup archaeologists deciphered the salutary inscription "Prevention of Hangover."

Last summer the American School completed its twelfth excavation season in the Athenian Agora. This area, extending for 25 acres below the northern slope of the Acropolis, was the public square of the ancient city and one of the oldest continuously inhabited places in the world. The work of clearing and excavating the terrain was begun in 1931. During the five war years operations stopped, but they were resumed in 1946 and are now in full progress.

One of the greatest treasures of the Agora is a large collection of scratched potsherds, the writing-paper of the ancient world. These clay fragments *(ostraka)*, marked with famous names such as Themistocles, Pericles, Hippocrates and Aristides, represent ballots cast by Athenian



OSTRAKON WITH NAME OF PERICLES

Tafel 193. Augen- und Mundbildung in der älteren Zeit. (1—3 archaisch, 4 strenger Stil.)

1. Apoll von Tenea (Taf. 37 und **Abb. 127).**

2. Athenakopf von einer kämpfenden Athena aus dem Giebel des „alten Athenatempels" auf der Akropolis zu Athen. Epoche des Peisistratos, nach Mitte des 6. J. v. Chr. Der ganze Kopf in **Abb. 128.**

3. Zugreifender aus dem Ostgiebel des Aphaiatempels auf Ägina. München, Glyptothek Nr. 88.

4. Apollon aus dem Westgiebel des Zeustempels zu Olympia (Taf. 42).

Tafel 194. Augenbildung im 5. Jahrhundert v. Chr.

1. Athena des My
nach der Replik in Dresde

2. Sog. Kasseler A
im Palazzo Vecchio in Flo

3. Athena Lemnia
Abb. 56; Taf. 247, 248).
farbiger Schmelzmasse eing

4. Kapitolinische

5. Doryphoros des
18; Taf. 203). Das Auge
im Louvre. Aufnahme na

6. Perikles des K

**Tafel 195. Auge
hundert v. Chr. (1. 2)
stischen Zeit (3. 4).**

1. Kriegerkopf
rechts.)

2. Hermes des Pr

3. „Schöner Kopf"

4. Triton, Vatikan

Beim Kopfe des Apol
man noch deutlich, wie de
von außen nach innen, vo
Tiefe gegangen ist. Denn
ihm im einzelnen noch ni
wissermaßen zu früh Halt und läßt es viel zu weit vorne im Kopf sitzen, sodaß die Fläche des Augapfels fast auf gleicher Höhe mit Brauenbogen und Wangenbein steht. Der Augapfel ist nicht als Kugel verstanden, sondern erscheint wie eine flache Ebene in einem knopflochartigen Ausschnitt, zumal auch die Lider nicht als selbständige Hautteile erfaßt und mehr eingeritzt als modelliert sind. Die Falte, die unter dem Brauenbogen durch das Aufklappen des Oberlides entsteht, ist weggelassen. Das Auge könnte sich also in Wirklichkeit nicht schließen, weil das Oberlid zu kurz ist. Eine Besonderheit ist der sehr weite Abstand der inneren Augenwinkel; auch sitzt der Augapfel überhaupt zu weit außen in der Augenhöhle.

In der Athena des pisistratischen Giebels (193, 2; Abb. 128) ist das Auge eminent plastisch erfaßt, ja der Künstler tut in der Freude des Findens fast des Guten zu viel. Wie ein dicker Knollen wölbt sich der Augapfel vor und die Lider legen sich als feste, breite, unnatürlich scharf begrenzte Bänder darum herum. Hier ist die reine plastische „Daseinsform" des Auges gegeben, ein Verfahren, das wenig Nachfolge gefunden hat und schon im strengen Stil wieder ganz verschwindet. Denn in der Wirklichkeit

citizens for the exile of those whose growing power threatened the democratic foundations of the state. By this check and balance system Athens safeguarded her independence against tyrannical aspirations and overcame the deadlocks of conflicting political ambitions.

From the historical point of view the most important result of this excavation has been the uncovering of the great temples, colonnaded stoas and public buildings hallowed by their association with Pericles, Socrates and other Athenian immortals.

CIVIC BUILDINGS OF AGORA AFTER EXCAVATION

Scholars, with the evidence only of foundation cuttings and fragments of the superstructure, have been able to determine the original size and form of these buildings and to reproduce them in accurate

Der äginetische Kopf (193, 3) wirkt fast altertümlicher als die Athena. Wie der Mund (vgl. Sp. 433) ist auch die Grundform des äginetischen Auges rein archaisch. Die Lider legen sich noch fest an den Augapfel an, das Oberlid als ein gleichbreites, nach oben zu gleichmäßig abgesetztes Band, und bei dem etwas manierten Schwung der Lider blickt das Auge fast wieder wie durch ein Knopfloch. Doch kündigen sich auch schon Fortschritte über das Archaische hinaus an. Das untere Augenlid ist nicht mehr scharf von der Wange abgetrennt, wie bei der Athena, sondern geht in weichem Schwunge in sie

über. Und unter der äußeren Hälfte der Brauen wölbt sich die Haut ein wenig nach abwärts, während bei der Athena diese Fläche noch glatt und leblos ist.

Der olympische Apollon (193, 4) vertritt uns die Art des strengen Stils. Der wichtigste Fortschritt, der wiederum zuerst zu einiger Übertreibung führt, geschieht durch die Erkenntnis vom wahren Wesen der Augenlider als selbständig vortretender Hautteile. Die Lider sind bei allen Werken dieses Stils (vgl. Taf. 198; 85) übermäßig dick und schwer, besonders ist das untere Lid in der Regel viel zu stark. Bisweilen wird dadurch der Augapfel gewissermaßen nach vorne gequetscht und bekommt

na im Gigantenkampf, sistratischer Zeit. Nach ıen, Akropolis.

ı die Bemalung gegeben. 3 sind die zu stark ge- die verlorenen antiken sse wie immer bei Groß- dieser Stilstufe noch die Augapfels beibehalten, so m Kopfe herauszuquellen Wir haben hier also in Zuge bereits eine Beob- Natur des Auges. Die treckt und mandelförmig. chöne Führung der Linien durchweg nicht sehr groß, ılich nahe über dem Ober- ußeren Hälfte des Brauen- : mit einem kleinen Fett-

auf Taf. 198, und an allen Köpfen der olympischen Giebel). Um 460 v. Chr. etwa verschwindet dieser letzte Rest von altertümlicher Manier.

An den Augen der phidiasischen Epoche (Taf. 194) sind die Weichteile um den Augapfel stets als einzelne Elemente mit gleicher plastischer Bestimmtheit nebeneinandergesetzt, ohne Verwischung oder Verschiebung der Grenzen. Der Augapfel selbst quillt nicht mehr zwischen den Lidern hervor, sondern liegt als eine wenig oder gar nicht gewölbte Fläche zwischen ihnen, da, wo in Wirklichkeit die Ebene von Iris und Pupille sich befindet. Die Rich-

model restorations as they stood 20 or more centuries ago.

Among the oldest remains in the area are five Mycenean tombs, burial chambers of the royal dynasty that ruled the Acropolis in the days of Theseus and the Minotaur. These tombs, after a lapse of 34 centuries, still contained fine examples of the graceful pottery, bronze weapons, gold leaf rosettes and ivory boxes so characteristic of the early period of Greek art. Patient care in joining the shattered pieces has restored the fragile objects in all their original beauty.

Another five full years of work with adequate resources will complete the excavation of the Agora and the construction of a permanent museum in which all its art objects can be seen

MODEL OF CIVIC BUILDINGS IN THE 2nd CENTURY A. D.

ıeinen Charaktere gibt es mancherlei individuelle Verschiedenheiten, deren Wert jedoch für die Kunstforschung dadurch abgeschwächt wird, daß wir nur sehr wenig Köpfe dieser Zeit im Original besitzen, wie auch die auf Taf. 194 sämtlich Kopien sind. Die Kopistenhand ändert und verschleift erfahrungsgemäß den Charakter des Vorbildes grade bei diesen Formen am leichtesten. Man darf daher niemals auf die Augenbildung allein die Zuteilung eines Kopfes an einen bestimmten Künstler begründen; in jedem Falle wird man, wo es sich um Kopien handelt, dies Argument nur in zweiter Linie verwerten dürfen. Nur selten sind die Be-

Tafel 193. Augen- und Mundbildung in der älteren Zeit. (1—3 archaisch, 4 strenger Stil.)

1. Apoll von Tenea (Taf. 37 und **Abb. 127).**

2. Athenakopf von einer kämpfenden Athena aus dem Giebel des „alten Athenatempels" auf der Akropolis zu Athen. Epoche des Peisistratos, nach Mitte des 6. J. v. Chr. Der ganze Kopf in **Abb. 128.**

3. Zugreifender aus dem Ostgiebel des Aphaiatempels auf Ägina. München, Glyptothek Nr. 88.

4. Apollon aus dem Westgiebel des Zeustempels zu Olympia (Taf. 42).

Tafel 194. Augenbildung im 5. Jahrhundert v. Chr.

1. Athena des My
nach der Replik in Dresde

2. Sog. Kasseler A
im Palazzo Vecchio in Flo

3. Athena Lemnia
Abb. 56; Taf. 247, 248).
farbiger Schmelzmasse ein

4. Kapitolinische

5. Doryphoros de
18; Taf. 203). Das Auge
im Louvre. Aufnahme na

6. Perikles des K

**Tafel 195. Auge
hundert v. Chr. (1. 2)
stischen Zeit (3. 4).**

1. Kriegerkopf
rechts.)

2. Hermes des Pr

3. „Schöner Kopf"

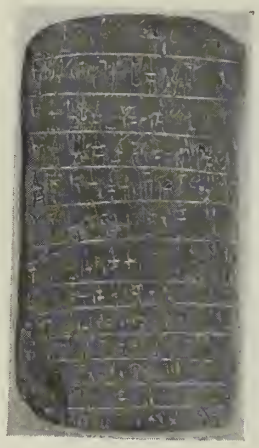
4. Triton, Vatikan

Beim Kopfe des Apol
man noch deutlich, wie de
von außen nach innen, vo
Tiefe gegangen ist. Denn
ihm im einzelnen noch ni
wissermaßen zu früh Halt und läßt es viel zu weit vorne im Kopf sitzen, sodaß die Fläche des Augapfels fast auf gleicher Höhe mit Brauenbogen und Wangenbein steht. Der Augapfel ist nicht als Kugel verstanden, sondern erscheint wie eine flache Ebene in einem knopflochartigen Ausschnitt, zumal auch die Lider nicht als selbständige Hautteile erfaßt und mehr eingeritzt als modelliert sind. Die Falte, die unter dem Brauenbogen durch das Aufklappen des Oberlides entsteht, ist weggelassen. Das Auge könnte sich also in Wirklichkeit nicht schließen, weil das Oberlid zu kurz ist. Eine Besonderheit ist der sehr weite Abstand der inneren Augenwinkel; auch sitzt der Augapfel überhaupt zu weit außen in der Augenhöhle.

In der Athena des pisistratischen Giebels (193, 2; Abb. 128) ist das Auge eminent plastisch erfaßt, ja der Künstler tut in der Freude des Findens fast des Guten zu viel. Wie ein dicker Knollen wölbt sich der Augapfel vor und die Lider legen sich als feste, breite, unnatürlich scharf begrenzte Bänder darum herum. Hier ist die reine plastische „Daseinsform" des Auges gegeben, ein Verfahren, das wenig Nachfolge gefunden hat und schon im strengen Stil wieder ganz verschwindet. Denn in der Wirklichkeit

and studied. After that the area will be landscaped as a public park, affording both tourist and scholar a clear picture of the civic center as it existed through the centuries of ancient Greek history.

Other excavations carried out under the auspices of the American School include the clearance of the Macedonian site of Olynthus. There archaeologists uncovered the ground plan of the city, revealing at the same time the best preserved houses of the Classical Greek period. The massive lion monument of Amphipolis, one of the most imposing of war memorials surviving from ancient times, has been restored and re-erected. At Pylos, where American and Greek archaeologists began work in 1939 on the site of the Palace of Nestor, the first excavation trench exposed a mass of burned clay tablets written in a script akin to the Minoan. Once these inscriptions have been deciphered and the palace area fully cleared, the discoveries cannot fail to throw light on the life and customs of Homeric Greece.

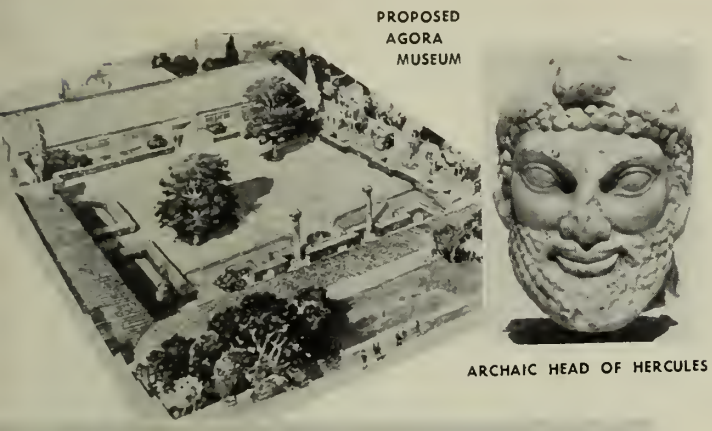


PYLOS TABLET

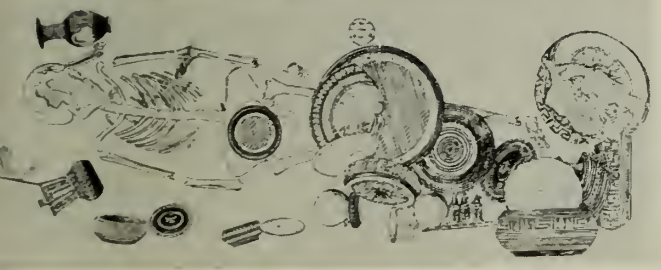
Der äginetische Kopf (193, 3) wirkt fast altertümlicher als die Athena. Wie der Mund (vgl. Sp. 433) ist auch die Grundform des äginetischen Auges rein archaisch. Die Lider legen sich noch fest an den Augapfel an, das Oberlid als ein gleichbreites, nach oben zu gleichmäßig abgesetztes Band, und bei dem etwas manierten Schwung der Lider blickt das Auge fast wieder wie durch ein Knopfloch. Doch kündigen sich auch schon Fortschritte über das Archaische hinaus an. Das untere Augenlid ist nicht mehr scharf von der Wange abgetrennt, wie bei der Athena, sondern geht in weichem Schwunge in sie

über. Und unter der äußeren Hälfte der Brauen wölbt sich die Haut ein wenig nach abwärts, während bei der Athena diese Fläche noch glatt und leblos ist.

Der olympische Apollon (193, 4) vertritt uns die Art des strengen Stils. Der wichtigste Fortschritt, der wiederum zuerst zu einiger Übertreibung führt, geschieht durch die Erkenntnis vom wahren Wesen der Augenlider als selbständig vortretender Hautteile. Die Lider sind bei allen Werken dieses Stils (vgl. Taf. 198; 85) übermäßig dick und schwer, besonders ist das untere Lid in der Regel viel zu stark. Bisweilen wird dadurch der Augapfel gewissermaßen nach vorne gequetscht und bekommt



ARCHAIC HEAD OF HERCULES



DRAWING OF 8th CENTURY B.C. GRAVE
SHOWING BURIAL VASES

STATUE OF VICTORY

ına im Gigantenkampf,
sistratischer Zeit. Nach
ıen, Akropolis.

ı die Bemalung gegeben.
3 sind die zu stark ge-
die verlorenen antiken
ıse wie immer bei Groß-
dieser Stilstufe noch die
Augapfels beibehalten, so
m Kopfe herauszuquellen
Wir haben hier also in
Zuge bereits eine Beob-
Natur des Auges. Die
treckt und mandelförmig.
chöne Führung der Linien
durchweg nicht sehr groß,
lich nahe über dem Ober-
ıßeren Hälfte des Brauen-
mit einem kleinen Fett-

auf Taf. 198, und an allen Köpfen der olympischen Giebel). Um 460 v. Chr. etwa verschwindet dieser letzte Rest von altertümlicher Manier.

An den Augen der phidiasischen Epoche (Taf. 194) sind die Weichteile um den Augapfel stets als einzelne Elemente mit gleicher plastischer Bestimmtheit nebeneinandergesetzt, ohne Verwischung oder Verschiebung der Grenzen. Der Augapfel selbst quillt nicht mehr zwischen den Lidern hervor, sondern liegt als eine wenig oder gar nicht gewölbte Fläche zwischen ihnen, da, wo in Wirklichkeit die Ebene von Iris und Pupille sich befindet. Die Rich-

ıeinen Charaktere gibt es
mancherlei individuelle Verschiedenheiten, deren Wert jedoch für die Kunstforschung dadurch abgeschwächt wird, daß wir nur sehr wenig Köpfe dieser Zeit im Original besitzen, wie auch die auf Taf. 194 sämtlich Kopien sind. Die Kopistenhand ändert und verschleift erfahrungsgemäß den Charakter des Vorbildes grade bei diesen Formen am leichtesten. Man darf daher niemals auf die Augenbildung allein die Zuteilung eines Kopfes an einen bestimmten Künstler begründen; in jedem Falle wird man, wo es sich um Kopien handelt, dies Argument nur in zweiter Linie verwerten dürfen. Nur selten sind die Be-

Tafel 193. Augen- und Mundbildung in der älteren Zeit. (1—3 archaisch, 4 strenger Stil.)

1. Apoll von Tenea (Taf. 37 und **Abb. 127).**

2. Athenakopf von einer kämpfenden Athena aus dem Giebel des „alten Athenatempels" auf der Akropolis zu Athen. Epoche des Peisistratos, nach Mitte des 6. J. v. Chr. Der ganze Kopf in **Abb. 128.**

3. Zugreifender aus dem Ostgiebel des Aphaiatempels auf Ägina. München, Glyptothek Nr. 88.

4. Apollon aus dem Westgiebel des Zeustempels zu Olympia (Taf. 42).

Tafel 194. Augenbildung im 5. Jahrhundert v. Chr.

1. Athena des My
nach der Replik in Dresde

2. Sog. Kasseler A
im Palazzo Vecchio in Flo

3. Athena Lemnia
Abb. 56; Taf. 247, 248).
farbiger Schmelzmasse eing

4. Kapitolinische

5. Doryphoros des
18; Taf. 203). Das Auge
im Louvre. Aufnahme na

6. Perikles des K

**Tafel 195. Auge
hundert v. Chr. (1. 2)
stischen Zeit (3. 4).**

1. Kriegerkopf d
rechts.)

2. Hermes des Pr

3. „Schöner Kopf"

4. Triton, Vatikan

Beim Kopfe des Apol
man noch deutlich, wie de
von außen nach innen, vo
Tiefe gegangen ist. Denn
ihm im einzelnen noch ni
wissermaßen zu früh Halt und läßt es viel zu weit vorne im Kopf sitzen, sodaß die Fläche des Augapfels fast auf gleicher Höhe mit Brauenbogen und Wangenbein steht. Der Augapfel ist nicht als Kugel verstanden, sondern erscheint wie eine flache Ebene in einem knopflochartigen Ausschnitt, zumal auch die Lider nicht als selbständige Hautteile erfaßt und mehr eingeritzt als modelliert sind. Die Falte, die unter dem Brauenbogen durch das Aufklappen des Oberlides entsteht, ist weggelassen. Das Auge könnte sich also in Wirklichkeit nicht schließen, weil das Oberlid zu kurz ist. Eine Besonderheit ist der sehr weite Abstand der inneren Augenwinkel; auch sitzt der Augapfel überhaupt zu weit außen in der Augenhöhle.

In der Athena des pisistratischen Giebels (193, 2; Abb. 128) ist das Auge eminent plastisch erfaßt, ja der Künstler tut in der Freude des Findens fast des Guten zu viel. Wie ein dicker Knollen wölbt sich der Augapfel vor und die Lider legen sich als feste, breite, unnatürlich scharf begrenzte Bänder darum herum. Hier ist die reine plastische „Daseinsform" des Auges gegeben, ein Verfahren, das wenig Nachfolge gefunden hat und schon im strengen Stil wieder ganz verschwindet. Denn in der Wirklichkeit

BUILDING THE FUTURE

Never has the American School faced a greater challenge than today. Its activities are directly concerned with the present and future of Greece as well as with her past.

Few lands have suffered devastation comparable to that inflicted on Greece during the past seven years, and few lands are as meagrely endowed with the resources of rehabilitation. If Greece is to survive, the material needs of her people must be filled, their morale restored and the national economy placed on a firm basis. Then only will the democratic future of the country be guaranteed.

The School is doing its full share in advancing these three reconstruction objectives. During the past year it spent approximately $100,000 in Greece, practically all of it in salaries to Greek employees. As a result, over 400 individuals, who would otherwise have been dependent on charity or piece-meal employment, were assured a regular livelihood. Small as the sum is when measured against the overall needs of Greece, it means self-respect and heightened morale for those families directly affected.

Der äginetische Kopf (193, 3) wirkt fast altertümlicher als die Athena. Wie der Mund (vgl. Sp. 433) ist auch die Grundform des äginetischen Auges rein archaisch. Die Lider legen sich noch fest an den Augapfel an, das Oberlid als ein gleichbreites, nach oben zu gleichmäßig abgesetztes Band, und bei dem etwas manirierten Schwung der Lider blickt das Auge fast wieder wie durch ein Knopfloch. Doch kündigen sich auch schon Fortschritte über das Archaische hinaus an. Das untere Augenlid ist nicht mehr scharf von der Wange abgetrennt, wie bei der Athena, sondern geht in weichem Schwunge in sie

über. Und unter der äußeren Hälfte der Brauen wölbt sich die Haut ein wenig nach abwärts, während bei der Athena diese Fläche noch glatt und leblos ist.

Der olympische Apollon (193, 4) vertritt uns die Art des strengen Stils. Der wichtigste Fortschritt, der wiederum zuerst zu einiger Übertreibung führt, geschieht durch die Erkenntnis vom wahren Wesen der Augenlider als selbständig vortretender Hautteile. Die Lider sind bei allen Werken dieses Stils (vgl. Taf. 198; 85) übermäßig dick und schwer, besonders ist das untere Lid in der Regel viel zu stark. Bisweilen wird dadurch der Augapfel gewissermaßen nach vorne gequetscht und bekommt

ena im Gigantenkampf, sistratischer Zeit. Nach hen, Akropolis.

In the next 12 months every effort will be made to expand the School's program in Greece. It is hoped that construction will start in April on the Agora Museum, whose cost will be nearly $300,000, and this work will provide additional employment for Greek labor.

TEMPLE REMAINS AT CORINTH

Of even greater importance in Greece's long-term economy is the School's contribution to the development of tourist potentialities. No country in Europe has greater natural beauty or more impressive historical monuments than Greece. Before the war a large proportion of the national revenue was derived from those who came to visit Greece's unique temples and museums. Even more travelers will come in the future as other ancient sites and art objects are revealed. The excavations of the American School, enhancing as they do the tourist assets of Greece and increasing the attraction for visitors, are thus aiding materially in the permanent rehabilitation of the country.

die Bemalung gegeben.
3 sind die zu stark ge-
die verlorenen antiken
se wie immer bei Groß-
dieser Stilstufe noch die
Augapfels beibehalten, so
m Kopfe herauszuquellen
Wir haben hier also in
Zuge bereits eine Beob-
Natur des Auges. Die
treckt und mandelförmig.
chöne Führung der Linien
durchweg nicht sehr groß,
lich nahe über dem Ober-
ißeren Hälfte des Brauen-
mit einem kleinen Fett-

auf Taf. 198, und an allen Köpfen der olympischen Giebel). Um 460 v. Chr. etwa verschwindet dieser letzte Rest von altertümlicher Manier.

An den Augen der phidiasischen Epoche (Taf. 194) sind die Weichteile um den Augapfel stets als einzelne Elemente mit gleicher plastischer Bestimmtheit nebeneinandergesetzt, ohne Verwischung oder Verschiebung der Grenzen. Der Augapfel selbst quillt nicht mehr zwischen den Lidern hervor, sondern liegt als eine wenig oder gar nicht gewölbte Fläche zwischen ihnen, da, wo in Wirklichkeit die Ebene von Iris und Pupille sich befindet. Die Rich-

einen Charaktere gibt es mancherlei individuelle Verschiedenheiten, deren Wert jedoch für die Kunstforschung dadurch abgeschwächt wird, daß wir nur sehr wenig Köpfe dieser Zeit im Original besitzen, wie auch die auf Taf. 194 sämtlich Kopien sind. Die Kopistenhand ändert und verschleift erfahrungsgemäß den Charakter des Vorbildes grade bei diesen Formen am leichtesten. Man darf daher niemals auf die Augenbildung allein die Zuteilung eines Kopfes an einen bestimmten Künstler begründen; in jedem Falle wird man, wo es sich um Kopien handelt, dies Argument nur in zweiter Linie verwerten dürfen. Nur selten sind die Be-

Tafel 193. Augen- und Mundbildung in der älteren Zeit. (1—3 archaisch, 4 strenger Stil.)

1. Apoll von Tenea (Taf. 37 und **Abb. 127).**

2. Athenakopf von einer kämpfenden Athena aus dem Giebel des „alten Athenatempels" auf der Akropolis zu Athen. Epoche des Peisistratos, nach Mitte des 6. J. v. Chr. Der ganze Kopf in **Abb. 128.**

3. Zugreifender aus dem Ostgiebel des Aphaiatempels auf Ägina. München, Glyptothek Nr. 88.

4. Apollon aus dem Westgiebel des Zeustempels zu Olympia (Taf. 42).

Tafel 194. Augenbildung im 5. Jahrhundert v. Chr.

1. Athena des My
nach der Replik in Dresde

2. Sog. Kasseler A
im Palazzo Vecchio in Flo

3. Athena Lemnia
Abb. 56; Taf. 247, 248).
farbiger Schmelzmasse ein

4. Kapitolinische

5. Doryphoros de
18; Taf. 203). Das Auge
im Louvre. Aufnahme na

6. Perikles des K

Tafel 195. Auge
hundert v. Chr. (1. 2)
stischen Zeit (3. 4).

1. Kriegerkopf d
rechts.)

2. Hermes des Pr

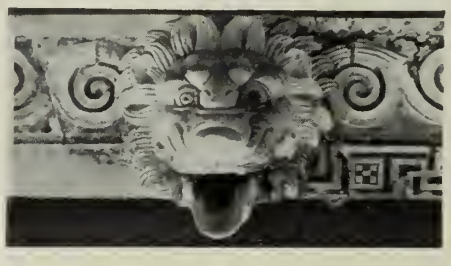
3. „Schöner Kopf"

4. Triton, Vatikan

Beim Kopfe des Apol
man noch deutlich, wie de
von außen nach innen, vo
Tiefe gegangen ist. Denn
ihm im einzelnen noch ni
wissermaßen zu früh Halt und faßt es viel zu weit vorne im Kopf sitzen, sodaß die Fläche des Augapfels fast auf gleicher Höhe mit Brauenbogen und Wangenbein steht. Der Augapfel ist nicht als Kugel verstanden, sondern erscheint wie eine flache Ebene in einem knopflochartigen Ausschnitt, zumal auch die Lider nicht als selbständige Hautteile erfaßt und mehr eingeritzt als modelliert sind. Die Falte, die unter dem Brauenbogen durch das Aufklappen des Oberlides entsteht, ist weggelassen. Das Auge könnte sich also in Wirklichkeit nicht schließen, weil das Oberlid zu kurz ist. Eine Besonderheit ist der sehr weite Abstand der inneren Augenwinkel; auch sitzt der Augapfel überhaupt zu weit außen in der Augenhöhle.

In der Athena des pisistratischen Giebels (193, 2; Abb. 128) ist das Auge eminent plastisch erfaßt, ja der Künstler tut in der Freude des Findens fast des Guten zu viel. Wie ein dicker Knollen wölbt sich der Augapfel vor und die Lider legen sich als feste, breite, unnatürlich scharf begrenzte Bänder darum herum. Hier ist die reine plastische „Daseinsform" des Auges gegeben, ein Verfahren, das wenig Nachfolge gefunden hat und schon im strengen Stil wieder ganz verschwindet. Denn in der Wirklichkeit

The problem of cooperation between peoples and nations has never in history been of more crucial importance. In few fields of human endeavor has this cooperation been more clearly demonstrated than in archaeological activities in Greece. From its inception the American School has had the unfailing support of successive Greek governments; it has benefited immeasurably from the loyalty and devoted interest of its Greek employees. In essence, the success of the entire School program has been largely due to the ease and harmony with which Americans and Greeks have worked together. This cooperation on the scientific level is a hopeful sign that in time mutual good will will erase all obstacles to international unity and understanding. By forging strong ties of friendship between this country and Greece, the American School at Athens is making its vital gift toward the goal of an enduring peace.



Der äginetische Kopf (193, 3) wirkt fast altertümlicher als die Athena. Wie der Mund (vgl. Sp. 433) ist auch die Grundform des äginetischen Auges rein archaisch. Die Lider legen sich noch fest an den Augapfel an, das Oberlid als ein gleichbreites, nach oben zu gleichmäßig abgesetztes Band, und bei dem etwas manirierten Schwung der Lider blickt das Auge fast wieder wie durch ein Knopfloch. Doch kündigen sich auch schon Fortschritte über das Archaische hinaus an. Das untere Augenlid ist nicht mehr scharf von der Wange abgetrennt, wie bei der Athena, sondern geht in weichem Schwunge in sie

über. Und unter der äußeren Hälfte der Brauen wölbt sich die Haut ein wenig nach abwärts, während bei der Athena diese Fläche noch glatt und leblos ist.

Der olympische Apollon (193, 4) vertritt uns die Art des strengen Stils. Der wichtigste Fortschritt, der wiederum zuerst zu einiger Übertreibung führt, geschieht durch die Erkenntnis vom wahren Wesen der Augenlider als selbständig vortretender Hautteile. Die Lider sind bei allen Werken dieses Stils (vgl. Taf. 198; 85) übermäßig dick und schwer, besonders ist das untere Lid in der Regel viel zu stark. Bisweilen wird dadurch der Augapfel gewissermaßen nach vorne gequetscht und bekommt

na im Gigantenkampf, sistratischer Zeit. Nach ien, Akropolis.

FIVE YEARS - $250,000

Unsettled world conditions and increased operational costs have today placed the American School in a critical position. For the first time it is faced with the alternative of seeking contributions from friends of Greece in the United States, or of drastically curtailing its activities. At least $250,000 will be needed during the next five years to complete the Agora excavations. The sum is comparatively small, but it can be raised only with the help of those interested in the welfare of Greece and in the broader sphere of human knowledge.

Your gift, large or small, will serve a threefold purpose—the advancement of scientific research, the rehabilitation of Greece and the strengthening of international good will.

The American School of Classical Studies
Princeton, New Jersey

Gentlemen: Enclosed please find my remittance to help with the work of the American School of Classical Studies in Greece.

Name .....

Address .....

(Checks should be made payable to the American School of Classical Studies. Contributions are deductible for income tax purposes under present laws.)

auf Taf. 198, und an allen Köpfen der olympischen Giebel). Um 460 v. Chr. etwa verschwindet dieser letzte Rest von altertümlicher Manier.

An den Augen der phidiasischen Epoche (Taf. 194) sind die Weichteile um den Augapfel stets als einzelne Elemente mit gleicher plastischer Bestimmtheit nebeneinandergesetzt, ohne Verwischung oder Verschiebung der Grenzen. Der Augapfel selbst quillt nicht mehr zwischen den Lidern hervor, sondern liegt als eine wenig oder gar nicht gewölbte Fläche zwischen ihnen, da, wo in Wirklichkeit die Ebene von Iris und Pupille sich befindet. Die Rich-

1 die Bemalung gegeben.
3 sind die zu stark ge-
die verlorenen antiken
sse wie immer bei Groß-
dieser Stilstufe noch die
Augapfels beibehalten, so
m Kopfe herauszuquellen
Wir haben hier also in
Zuge bereits eine Beob-
Natur des Auges. Die
treckt und mandelförmig.
chöne Führung der Linien
durchweg nicht sehr groß,
lich nahe über dem Ober-
ißeren Hälfte des Brauen-
mit einem kleinen Fett-

einen Charaktere gibt es mancherlei individuelle Verschiedenheiten, deren Wert jedoch für die Kunstforschung dadurch abgeschwächt wird, daß wir nur sehr wenig Köpfe dieser Zeit im Original besitzen, wie auch die auf Taf. 194 sämtlich Kopien sind. Die Kopistenhand ändert und verschleift erfahrungsgemäß den Charakter des Vorbildes grade bei diesen Formen am leichtesten. Man darf daher niemals auf die Augenbildung allein die Zuteilung eines Kopfes an einen bestimmten Künstler begründen; in jedem Falle wird man, wo es sich um Kopien handelt, dies Argument nur in zweiter Linie verwerten dürfen. Nur selten sind die Be-

Tafel 193. Augen- und Mundbildung in der älteren Zeit. (1—3 archaisch, 4 strenger Stil.)

1. Apoll von Tenea (Taf. 37 und **Abb. 127).**

2. Athenakopf von einer kämpfenden Athena aus dem Giebel des „alten Athenatempels" auf der Akropolis zu Athen. Epoche des Peisistratos, nach Mitte des 6. J. v. Chr. Der ganze Kopf in **Abb. 128.**

3. Zugreifender aus dem Ostgiebel des Aphaiatempels auf Ägina. München, Glyptothek Nr. 88.

4. Apollon aus dem Westgiebel des Zeustempels zu Olympia (Taf. 42).

Tafel 194. Augenbildung im 5. Jahrhundert v. Chr.

1. Athena des My
nach der Replik in Dresde

2. Sog. Kasseler A
im Palazzo Vecchio in Flo

3. Athena Lemnia
Abb. 56; Taf. 247, 248).
farbiger Schmelzmasse ein

4. Kapitolinische

5. Doryphoros de
18; Taf. 203). Das Auge
im Louvre. Aufnahme na

6. Perikles des K

**Tafel 195. Auge
hundert v. Chr. (1. 2
stischen Zeit (3. 4).**

1. Kriegerkopf
rechts.)

2. Hermes des P

3. „Schöner Kopf"

4. Triton, Vatikan

Beim Kopfe des Apo
man noch deutlich, wie d
von außen nach innen, v
Tiefe gegangen ist. Den
ihm im einzelnen noch n
wissermaßen zu früh Halt und fasst es viel zu weit
vorne im Kopf sitzen, sodaß die Fläche des Augapfels fast auf gleicher Höhe mit Brauenbogen und Wangenbein steht. Der Augapfel ist nicht als Kugel verstanden, sondern erscheint wie eine flache Ebene in einem knopflochartigen Ausschnitt, zumal auch die Lider nicht als selbständige Hautteile erfaßt und mehr eingeritzt als modelliert sind. Die Falte, die unter dem Brauenbogen durch das Aufklappen des Oberlides entsteht, ist weggelassen. Das Auge könnte sich also in Wirklichkeit nicht schließen, weil das Oberlid zu kurz ist. Eine Besonderheit ist der sehr weite Abstand der inneren Augenwinkel; auch sitzt der Augapfel überhaupt zu weit außen in der Augenhöhle.

In der Athena des pisistratischen Giebels (193, 2; Abb. 128) ist das Auge eminent plastisch erfaßt, ja der Künstler tut in der Freude des Findens fast des Guten zu viel. Wie ein dicker Knollen wölbt sich der Augapfel vor und die Lider legen sich als feste, breite, unnatürlich scharf begrenzte Bänder darum herum. Hier ist die reine plastische „Daseinsform" des Auges gegeben, ein Verfahren, das wenig Nachfolge gefunden hat und schon im strengen Stil wieder ganz verschwindet. Denn in der Wirklichkeit [illegible] kein plasti-

THE AMERICAN SCHOOL OF CLASSICAL STUDIES
Princeton, New Jersey

TRUSTEES

William T. Aldrich
Philip R. Allen
John Nicholas Brown
Ward M. Canaday
Edward Capps
George H. Chase
Arthur V. Davis
Thomas W. Lamont
Lincoln MacVeagh
William T. Semple
Spyros P. Skouras
Edwin S. Webster
A. Winsor Weld
Louis E. Lord, *ex officio*

Chairman of Managing Committee: Louis E. Lord
Director: Rhys Carpenter
Acting Director: Oscar T. Broneer
Director of Agora Excavations: Homer A. Thompson

tümlicher als die Athena. Wie der Mund (vgl. Sp. 433) ist auch die Grundform des äginetischen Auges rein archaisch. Die Lider legen sich noch fest an den Augapfel an, das Oberlid als ein gleichbreites, nach oben zu gleichmäßig abgesetztes Band, und bei dem etwas manierten Schwung der Lider blickt das Auge fast wieder wie durch ein Knopfloch. Doch kündigen sich auch schon Fortschritte über das Archaische hinaus an. Das untere Augenlid ist nicht mehr scharf von der Wange abgetrennt, wie bei der Athena, sondern geht in weichem Schwunge in sie

über. Und unter der äußeren Hälfte der Brauen wölbt sich die Haut ein wenig nach abwärts, während bei der Athena diese Fläche noch glatt und leblos ist.

Der olympische Apollon (193, 4) vertritt uns die Art des strengen Stils. Der wichtigste Fortschritt, der wiederum zuerst zu einiger Übertreibung führt, geschieht durch die Erkenntnis vom wahren Wesen der Augenlider als selbständig vortretender Hautteile. Die Lider sind bei allen Werken dieses Stils (vgl. Taf. 198; 85) übermäßig dick und schwer, besonders ist das untere Lid in der Regel viel zu stark. Bisweilen wird dadurch der Augapfel gewissermaßen nach vorne gequetscht und bekommt eine plastische Wölbung, die keineswegs der natürlichen Rundung entspricht. Die künstlerische Absicht war, daß die Bemalung des Augapfels einiges Licht auffangen und dadurch stärker leuchten sollte. Tatsächlich wird durch die aufgemalte Iris die Unnatürlichkeit der Wölbung so gut wie unbemerkbar, was man an dem athenischen Jünglingskopf Taf. 198 durch Vergleichung des bemalten und des erloschenen Auges gut erkennen kann. Ein weiterer wichtiger Fortschritt ist die richtige Einlagerung des Auges in die Tiefe der Augenhöhle, in den Schatten des Brauenbogens. Denn auch bei der Athena und dem Ägineten liegt das Auge als Ganzes noch zu weit vorn. Somit ist bei den Werken des strengen Stils eine naturgetreue Darstellung des Auges in der Hauptsache erreicht, am meisten bei dem delphischen Wagenlenker Taf. 199. Doch bleibt noch ein kleiner Rest von Unverstandenem in der Behandlung des äußeren Augenwinkels. Da das obere Augenlid die Rolle des schließenden Deckels spielt, so greift es an seinem äußeren Ende ein wenig über das Unterlid über und überschneidet es. Dies ist von den Künstlern des strengen Stils noch nicht erkannt worden, denn sie lassen die Augenlider an dem äußeren Winkel stumpf aneinanderstoßen (besonders deutlich auf Taf. 198, und an allen Köpfen der olympischen Giebel). Um 460 v. Chr. etwa verschwindet dieser letzte Rest von altertümlicher Manier.

An den Augen der phidiasischen Epoche (Taf. 194) sind die Weichteile um den Augapfel stets als einzelne Elemente mit gleicher plastischer Bestimmtheit nebeneinandergesetzt, ohne Verwischung oder Verschiebung der Grenzen. Der Augapfel selbst quillt nicht mehr zwischen den Lidern hervor, sondern liegt als eine wenig oder gar nicht gewölbte Fläche zwischen ihnen, da, wo in Wirklichkeit die Ebene von Iris und Pupille sich befindet. Die Richtung des Blicks wird durch die Bemalung gegeben. (Bei dem Doryphoros 194, 3 sind die zu stark gewölbten Augäpfel modern, die verlorenen antiken bestanden aus farbiger Masse wie immer bei Großbronzen.) Hätte man auf dieser Stilstufe noch die archaische Vorwölbung des Augapfels beibehalten, so würden die Augen aus dem Kopfe herauszuquellen scheinen wie Fischaugen. Wir haben hier also in einem sehr wesentlichen Zuge bereits eine Beobachtung der „malerischen“ Natur des Auges. Die Lidspalte ist meist langgestreckt und mandelförmig. Besonderer Wert wird auf schöne Führung der Linien gelegt. Die Augenhöhle ist durchweg nicht sehr groß, sodaß der Brauenbogen ziemlich nahe über dem Oberlid hinstreicht. Unter der äußeren Hälfte des Brauenbogens senkt sich die Haut mit einem kleinen Fettpolster ein wenig abwärts.

Abb. 128. Kopf der Athena im Gigantenkampf, aus einer Giebelgruppe peisistratischer Zeit. Nach dem Abgufs. Athen, Akropolis.

Innerhalb dieser allgemeinen Charaktere gibt es mancherlei individuelle Verschiedenheiten, deren Wert jedoch für die Kunstforschung dadurch abgeschwächt wird, daß wir nur sehr wenig Köpfe dieser Zeit im Original besitzen, wie auch die auf Taf. 194 sämtlich Kopien sind. Die Kopistenhand ändert und verschleift erfahrungsgemäß den Charakter des Vorbildes grade bei diesen Formen am leichtesten. Man darf daher niemals auf die Augenbildung allein die Zuteilung eines Kopfes an einen bestimmten Künstler begründen; in jedem Falle wird man, wo es sich um Kopien handelt, dies Argument nur in zweiter Linie verwerten dürfen. Nur selten sind die Be-

sonderheiten so groß, daß man, wie etwa bei den Augen des Perikles (194, 6), mangels anderer Hilfsmittel die Rekonstruktion einer Künstlerpersönlichkeit mit etwas größerer Zuversicht auf sie aufbauen kann.

Die Athena des Myron (194, 1) liegt uns in zwei Kopien vor (Abb. 163 und Taf. 245), von denen der Dresdener Kopf die Einzelformen zweifellos getreuer bewahrt hat (Abb. 163). Das Auge ist durch die Dicke der Lider nicht ohne Anklänge an den strengen Stil, ja in der starken Schweifung des Unterlides erinnert es sogar an das äginetische Auge 193, 3. Aber durch die diskrete Behandlung des Augapfels und die weiche fleischige Wölbung zwischen Braue und Oberlid bekommt es eine große Lebendigkeit und Natürlichkeit.

Auch der Kasseler Apollon (194, 2) verrät noch einige Nachwirkung des strengen Stils, indem das obere Lid sehr breit vorspringt und mit einer gewissen Schwere auf dem Augapfel lastet. Die Führung der Lider ist von einer herben Kraft. Zwischen dem gradgezogenen Brauenbogen mit seiner plötzlichen Umbiegung zur Schläfe und zwischen dem flachen Bogen des Oberlides besteht eine Art Gegensatz, der das Auge stärker aus seiner Umgebung heraushebt. Bei der Lemnia (194, 3) ist die Mandelform der Lidspalte schlanker und zarter, das Oberlid weniger breit, das Unterlid leichter geschwungen. Die Linie des Oberlides folgt ungefähr der des Brauenbogens. Durch alles dieses ordnet sich das Auge viel unauffälliger in seine Umgebung ein als beim Apoll. Die Einzelformen sind hier also bereits ein wesentliches Mittel zur Charakterisierung, dort des strengen ethischen Gottes, hier der klugen und feinen Jungfrau-Göttin. Die kapitolinische Amazone (194, 4) bietet uns gewissermaßen ein Normalauge des 5. Jahrhunderts ohne hervorstechende Eigentümlichkeiten. Die Führung der Linien ist außerordentlich ausgeglichen und alle Teile sind in einem wohlabgewogenen Verhältnis zu einander, schön und harmonisch. Wenn wir aus gewichtigen Gründen die drei genannten Werke auf Phidias zurückführen, allerdings auf verschiedene Perioden seines Schaffens (vgl. Sp. 199; 247; 309; zu Taf. 247), so zeigt der Fall, wie wenig die Einzelformen des Auges hierbei zu helfen vermögen. Ein Meister der Charakteristik bindet sich nicht an eine einmal gefundene Lösung, er macht auch die kleinsten Züge seinen besonderen Zwecken untertan.

Das Auge des polykletischen Doryphoros (194, 5) zeigt die ganze mathematische Bestimmtheit der argivischen Art. Das Oberlid und das Unterlid ist jedes für sich als eine zusammenhängende Fläche aus der Umgebung herausgeschnitten, was der Kopist durch die scharfe Rinne unter dem Unterlid wohl etwas zu stark unterstrichen hat. Auch der Wulst unter dem Brauenbogen ist flächiger behandelt als sonst.

An dem Auge des Perikles (194, 6) fällt zunächst die eigentümliche Umgrenzung der Lidspalte auf, die sich einem schmalen liegenden Rechteck annähert. Der Brauenbogen ist sehr flach geführt, sodaß in der Mitte des Auges der Abstand zwischen Lid und Braue gering wird und das Auge stark in die Länge gestreckt erscheint. Ferner liegt der Augapfel ziemlich tief im Kopf, sodaß er etwas eigentümlich Belastetes und Gedrücktes bekommt, ohne daß der Blick etwa so trüb und schwermütig würde, wie bei manchen Köpfen des strengen Stils. Da diese Besonderheiten der Augenbildung zusammen mit einer eigentümlichen Zusammenziehung der Stirn, durch die zwei kleine senkrechte Fältchen neben der Nasenwurzel entstehen, an mehreren Werken wiederkehren (Pallas von Velletri, Medusa Rondanini, Münchener Diomedes, einem Herakopf in Florenz), so ist hier eine erhebliche Wahrscheinlichkeit vorhanden, daß es sich um die besonderen Kennzeichen eines einzelnen Meisters handelt, wahrscheinlich des Kresilas (vgl. auch Sp. 499).

Das vierte Jahrhundert (195, 1; 2) stellt das Auge, indem es seine malerischen Elemente hervorkehrt, energischer in den Dienst bestimmter Ausdruckswerte. Skopas (195, 1) nimmt zunächst mit den plastischen Formen eine vollkommene Revolution vor. Die Augenhöhle wird größer gemacht, die Braue in hohem Bogen geführt und der Rand der Augenhöhle nicht scharf, sondern abgerundet gebildet. Der Augapfel ist klein, stark gewölbt und liegt tief im Kopf. Das Unterlid beschreibt einen kurzen, fast halbkreisförmigen Bogen, während sich das Oberlid im Gegensatz dazu flacher und längergestreckt darüberhinzieht. Endlich ist der Wulst unter dem Brauenbogen schwer und voll gerundet, sodaß er das äußere Ende des Oberlides fast erdrückt und bei manchen skopasischen Köpfen sogar völlig verdeckt. Durch diesen gesteigerten Formenreichtum liegt ein tieferer Schatten über dem Auge und der Blick, sobald ein Glanzlicht auf die Höhe des Augapfels fällt, blitzt wie aus geheimnisvollem Dunkel hervor. Zusammen mit der Haltung und den übrigen Formen des Gesichts (Taf. 211) ergibt das einen Ausdruck von Leidenschaftlichkeit, der ganz das persönliche Eigentum des Skopas ist (vgl. Sp. 479). Bei Praxiteles

hingegen (195, 2; Taf. 107) ist bei einer ähnlichen Bereicherung der Einzelformen das Entgegengesetzte erreicht, ruhige Milde und gelassene Heiterkeit des Blicks. Von den Augen des 5. Jahrhunderts unterscheidet sich das praxitelische zunächst dadurch, daß Brauenbogen und Oberlid nicht mehr in derselben Ebene verlaufen, sondern daß, infolge der starken Eintiefung des inneren Augenwinkels und des Vortretens der Nasenwurzel („griechisches Profil"), sich ihre Linien etwa in der Mitte des Auges überkreuzen. Die Lidspalte ist langgestreckt, die Lider sanft geschwungen, der Augapfel wieder flächig, nicht vorgewölbt. Auch hier liegt über dem äußeren Augenwinkel ein Wulst; doch ist er nicht entfernt so dick und lastend wie bei Skopas. Das Unterlied ist ohne scharfen Rand, aber von einer gewissen Dicke, fast als sei es absichtlich ein wenig nach oben gezogen. Bei den Aphroditeköpfen des Praxiteles ist dieser Zug noch verstärkt und gibt dem Auge das Schwimmende und „Feuchte", von dem schon die Alten sprechen (vgl. zu Tafel 254). Sehr wesentlich ist, daß bei Praxiteles die Lidspalte im Verhältnis zur Augenhöhle viel kleiner ist als bei den Augen des 5. Jahrhunderts. Auf all diesem zusammen beruht beim praxitelischen Hermes der sanfte Blick, die Freundlichkeit des Auges, das so garnichts von der vordrängenden Energie und leidenschaftlichen Gewalt der skopasischen Köpfe hat.

Die hellenistische Zeit steigert nach Bedarf entweder das Malerisch-Weiche (195, 3) oder das Pathetisch-Erregte (195, 4). Am „schönen Kopf" von Pergamon ist die Lidspalte weit geöffnet, das Oberlid hoch und groß geschwungen, das Unterlid fast wagerecht geführt. Der Brauenbogen ist von wundervoll gleichmäßiger Rundung. Seinen eigentlichen Charakter aber bekommt dies Auge durch die feine Vertreibung aller plastischen Formen, die fast ganz in Licht- und Schattenwerte umgesetzt sind. An dem Mädchenkopf von Chios (Taf. 257) ist das Prinzip bis aufs äußerste getrieben. Im Gegensatz zu dieser süßen, träumerischen Weichheit ist an dem Tritonauge (195, 4) durch Schärfe und Bestimmtheit der Linien der Ausdruck höchster Leidenschaftlichkeit erreicht. Die grade Brauenlinie steigt plötzlich mit einem scharfen Knick zur Nasenwurzel hinab. Das Oberlid bildet einen langgestreckten S-Schwung, in den das Unterlid mit einer viel kürzer geführten, schwach gekrümmten Linie ziemlich weit innen einmündet, sodaß der sichtbare Ausschnitt des Augapfels von sehr eigentümlicher Umgrenzung ist. Der Hauptträger des Ausdrucks aber ist wieder der Wulst über dem äußeren Augenwinkel, der hier nicht von praller skopasischer Rundung ist, sondern wie ein halbentleerter Sack schwer über den Augenwinkel herabhängt. Unter diesen drückenden Formen dringt der Blick wie mühsam und suchend hervor und das gibt dem Ganzen den Ausdruck leidenschaftlicher Sehnsucht und Unruhe, der für solche Meerwesen gewollt ist (vgl. zu Taf. 219). —

Als Anhang möge die Bildung der Ohren an einigen Beispielen kurz vorgeführt werden.

Tafel 196. Ohrbildung im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr.

1. Ohr der Athena aus dem Westgiebel des Tempels von Ägina (Taf. 241).
2. Apollon aus dem Westgiebel zu Olympia (Taf. 42; 93, 4).
3. Praxitelischer Hermes (Taf. 68; 107; 195, 2).
4. Apoxyomenos des Lysipp (Taf. 62; 213).

Die beiden Ohren des strengen Stils (196, 1; 2) sind von großer Klarheit des Baus. Man wird dem äginetischen Ohre nachrühmen, daß es den knorpeligen Charakter dieses Gebildes vortrefflich wiedergibt, während das olympische Ohr mehr aufs Großartige hin stilisiert ist. Beide bevorzugen eine weit ausladende runde Form. Das praxitelische Ohr (196, 3) ist etwas gestreckter. In seiner weichen Fülle und dem reichen Schwung seiner Linien ist es wieder ein redendes Zeugnis für die Art seines Meisters. Ganz individuell ist das lysippische Ohr (196, 4), so langgestreckt wie möglich, mit festen, runden Rändern, aber im Innern merkwürdig fleischig und mit einem ganz dicken Ohrläppchen. Auch hier bedarf es nur eines Blicks und keiner weiteren Worte, um den inneren Zusammenhang dieser Formen mit allem, was Lysipp ist und will, fühlbar zu machen (vgl. Sp. 119). —

Endlich die Haarbildung. Wir begnügen uns hier mit kurzen Andeutungen, zu denen die Einzelbesprechung der Köpfe die Ergänzung bringt.

Für die archaische Kunst ist das Haar ein, man darf fast sagen, unmögliches Problem. Um diese weichen flutenden Massen mit den lockeren durchsichtigen Formen, den leuchtenden Reflexen, dem feinen Farbenwechsel plastisch auch nur einigermaßen naturgetreu zu erfassen, dazu ist sie mit ihren primitiven Ausdrucksmitteln zunächst nicht im stande. Sie hilft sich daher mit völlig konventionellen Formen,

die der Naturform noch mehr Gewalt antun als etwa bei der Muskulatur oder der Augenbildung. Doch sind schon im Archaismus die zwei grundsätzlich verschiedenen Arten der Stilisierung vorhanden, die in der ganzen späteren Entwicklung nebeneinander hergehen. Die eine mögen wir die malerische oder impressionistische nennen, indem sie die Haarmasse in ihrer Gesamterscheinung erfaßt und nur so viel plastische Einzelform hineinträgt, als grade unerläßlich ist. Die stumpfen Wellen in der perückenartigen Haarmasse des Apoll von Tenea sind ein vortreffliches frühes Beispiel (Taf. 37 r., Abb. 127). Bei dieser Manier dürfen wir die starke Mitwirkung der Farbe niemals vergessen. Das andere Verfahren geht von der Beobachtung der einzelnen Locke oder Haarsträhne aus und erreicht den Gesamteindruck durch die Addition der einzelnen Elemente. Die Farbe ist hier von geringerer Bedeutung, indem die Licht- und Schattenwirkung bereits stärkeres Leben bringt. Doch liegt die Gefahr nahe, daß der Gesamteindruck kleinlich und unruhig wird, ja daß die einzelnen Elemente fast auseinander zu fallen scheinen. Das ist z. B. bei den Koren der athenischen Akropolis bisweilen der Fall (Taf. 113), ein Schulbeispiel ist der Kopf Rampin Taf. 225.

Der strenge Stil überwindet diese Schwierigkeiten bereits vollständig und zwar stehen jetzt malerische und plastische Lösungen ganz gleichberechtigt nebeneinander, wie die Olympiagiebel am besten zeigen (Abb. auf Sp. 457; Taf. 242). Die phidiasische Epoche verwendet fast ausschliesslich die plastische Lösung. Das Haar der Athena Lemnia darf als Musterbeispiel gelten (Taf. 247. 248. Abb. 164). Die einzelnen Haarsträhne haben jeder für sich das stärkste individuelle Leben, aber doch schieben und schlängeln sie sich so weich und schmiegsam durcheinander, daß die Gesamtmasse der tastenden Hand nachgeben zu müssen scheint. Im vierten Jahrhundert gewinnt der Impressionismus die Oberhand, obwohl daneben natürlich die plastische Auffassung nicht verschwindet, sondern reinen Bronzekünstlern wie Lysipp unentbehrlich bleibt. Im Marmor jedoch, und am vollendetsten bei Praxiteles, setzt sich an die Stelle der durchmodellierten Einzelform eine die Massen nur ganz locker andeutende, rein impressionistische Behandlung, die zur Vollendung der Wirkung wieder der Farbe nicht entraten kann. Es ist nicht ohne Interesse, daß gute Kenner der griechischen Kunst das Haar des praxitelischen Hermes bei seiner Auffindung so „vernachlässigt“ fanden, daß man gar nicht gleich an ein Original glauben wollte. Erst im Zusammenhang des Ganzen kommen diese Formen zu ihrer Wirkung.

Die hellenistische Zeit endlich setzt die Richtung auf das Malerische fort bis zu so unsagbar feinen und duftigen Gebilden wie dem Haar des Mädchens von Chios (Taf. 257) und des schönen Kopfes von Pergamon (Taf. 258). Wo es sich aber um derbere, besonders um dekorative Wirkungen handelt, sowie selbstverständlich stets bei Bronzearbeit bleibt die plastische Durchmodellierung der einzelnen Locke in ihrem Recht. —

Nun zum geistigen Ausdruck des Kopfes. Überschauen wir die Entwicklung im Großen, so bietet sie wiederum das Schauspiel einer zunehmenden Differenzierung. Schon der Archaismus hat zwar das lebhafte Bedürfnis, in seine gebundenen Formen ein seelisches Leben zu bringen, aber es wird nicht viel mehr daraus als ein gezwungenes und starres Lächeln, dem man die Absicht anmerkt. Immerhin liegt etwas darin, was dem Wesen nach bereits weit über das reine Typisieren der ägyptischen und assyrischen Kunst hinausgeht; man könnte es den „Willen zur Seele“ nennen, den Drang nach bestimmter Abgrenzung der Individualität durch Ausdruck einer persönlichen Empfindung. Daß und wie dies freilich innerhalb einer ganz konventionellen Formel stecken bleibt, haben wir bereits bei der Besprechung der Mundbildung kennen gelernt (Sp. 432). Diese Formel — das Zurück- und Hochziehen der Mundwinkel — kann so gut Lächeln als Schmerz bedeuten, wie uns die Gefallenen der äginetischen Giebel lehren, eine Erscheinung übrigens, die sich auch in anderer befangener Kunstübung wiederfindet. Bei den klagenden Gesichtern auf Giottos Grablegung Christi in S. Maria dell' Arena zu Padua streift der Ausdruck des Schmerzes nahe an verzerrtes Lächeln.

Der strenge Stil geht im Widerspiel zum Archaismus in das entgegengesetzte Extrem. Mit merkwürdiger Gleichmäßigkeit haben alle Köpfe dieser Zeit etwas Ernstes, Trübes, fast Melancholisches im Ausdruck; bestenfalls liegt immer noch eine seelische Dumpfheit über ihnen, wie etwa im Antlitz des delphischen Wagenlenkers. Der Zusammenhang des geistigen Ausdrucks mit dem Schönheitsideal der Epoche, der niederen Stirn, den schweren Augenlidern, dem vollen Untergesicht ist hier besonders leicht zu erkennen. Der Hauptsitz des Aus-

drucks ist wieder der Mundwinkel, der nun oft nach vorn gedrückt oder absichtlich zusammengepreßt erscheint (Taf. 240; 198).

Die phidiasische Epoche verzichtet auf alles Augenblickliche oder Vorübergehende, auf jede Art von persönlicher Stimmung, um die Seele in abgeklärter Zuständlichkeit, als reines Charakterbild zu erfassen. Selbst wo bei der Darstellung eines Vorgangs die Gelegenheit für unser Empfinden zum Ausdruck von „Mienenspiel" gradezu herausfordert wie etwa bei dem Orpheusrelief (Tafel 283), gibt sie nichts als unerschütterlich ruhige Züge und legt alles Sprechende ausschließlich in Haltung und Gebärde. Um so begreiflicher, daß die Gesichter der Statuen, Menschen wie Götter, wohl voller Hoheit und Schönheit sind, aber still und unbewegt wie der klare Spiegel eines ruhigen Wassers. Aber eines erringt diese Epoche als ein Besitztum für immer: den Ausdruck höchster geistiger Kraft und seine Steigerung zum Göttlichen, eine Tat, die nachwirkt bis auf den heutigen Tag. Diese Entstehung der „Götterideale" müssen wir nachher für sich besprechen.

Das vierte Jahrhundert gießt sein weicheres und so viel persönlicheres Empfinden in das Antlitz und wir können nun schon aus den Werken auf das individuelle Temperament und auf das eigenste Wesen der Künstler zurückschließen. Der leidenschaftliche Skopas, der sinnlich-heitere Praxiteles, der schwärmerisch-ernste Leochares, der nervöse Lysipp, sie sind uns mit ihrer persönlichen Gefühlssphäre greifbar nahe in den Zügen ihrer Götter- und Athletenbilder.

Am unverhülltesten aber offenbart sich die hellenistische Zeit. Alle ihre Unruhe und Leidenschaftlichkeit, ihre nervösen Kraftanspannung und Zügellosigkeit, die Vergröberung des Empfindens, die theatralische Übertreibung und Veräußerlichung aller Zustände und Gedanken, endlich die Müdigkeit und Übersättigung, das Zu-Ende-Gehen einer unerhört reichen Kulturentwicklung, aber auch das letzte feurige Aufflammen einer unglaublich starken Begabung, es spiegelt sich in unendlichen Brechungen in den Götter- und Menschenköpfen dieser Epoche. Der konzentrierteste Ausdruck des hellenistischen Wesens in seiner Geistigkeit ist wohl der Apollonkopf des British Museums Taf. 217.

Will man die Wandlungen mit einem Blicke überschauen, die die griechische Seele in ihrem Aufstieg und ihrem Niedergang durch fünf Jahrhunderte hindurch erlebt hat, so halte man einige dieser Köpfe nebeneinander: den Apoll von Tenea und den athenischen Kopf Taf. 107 für das jugendliche Ringen mit den Äußerlichkeiten der Welt, den blonden Jünglingskopf Taf. 198 für das erste jünglingshafte Vertiefen in die innerlichen Probleme, den Zeus Taf. 228 und die Athena Lemnia Taf. 247 für die Zeit der gereiften Kraft, die innerlich und äußerlich die große Klarheit und Harmonie gefunden hat. Dann kommt im vierten Jahrhundert schon ein leises Niedergehen der Kräfte: ein genießerisches Sichgehenlassen im Praxitelischen Hermes (Taf. 210), ein leidenschaftliches Sichaufbäumen bei Skopas (Taf. 211), bei Lysipp eine innere Unruhe, die nur durch die Vornehmheit der Rasse noch gebändigt wird (Taf. 213). Endlich in dem letzten Stadium die höchste Verfeinerung der geistigen Empfindung — Apoll Taf. 217 — oder das Überwuchern der groben Instinkte — Faustkämpfer Taf. 236 — oder endlich das letzte Aufpeitschen der übersättigten Empfindung durch die äußersten Mittel — Laokoon Taf. 237. —

Die Entstehung der Götterideale ist ein Teil dieser Entwicklung und zwar der wichtigste und folgenreichste. Die höchsten Ideen, die sich die Menschheit von den welterhaltenden Mächten macht, drängen überall von früh auf zu anthropomorpher Verdichtung und die höchstentwickelten Religionsformen können einer vorstellbaren göttlichen Persönlichkeit sowenig entraten wie die primitivsten. Aber in der tatsächlichen Verbildlichung gehen die Völker sehr verschiedene Wege. Eine weitverbreitete primitive Vorstellungsart, der sogenannte Fetischismus, denkt die göttliche Kraft an bestimmte Gegenstände — Steine, Bäume, Wasser — gebunden oder glaubt sie durch Zauberbräuche in solche Dinge hineinbringen und für praktische Zwecke nutzbar machen zu können. Auf einer höheren Stufe schlagen die Ägypter und der alte Orient ein Verfahren ein, das man halbanthropomorph nennen könnte, indem die Götter zwar als Menschen gebildet, aber durch Zutaten tierischer Natur, wie Flügel, Tierköpfe, Tierkörper, als übernatürlich stark und mächtig gekennzeichnet werden. Wie weit eine Religionsstufe von rein tiergestalten Göttern zu Grunde liegt oder ob die theriomorphen Anschauungen von je neben den anthropomorphen hergingen und sich mit ihnen gekreuzt und vermischt haben, das verbirgt sich uns einstweilen noch im Nebel der Urzeit. In besonderer Art steigern die Inder die menschliche Erscheinung zum Göttlichen, indem sie durch die äußerlichste Addition, durch Vervielfachung der Arme und Beine die höhere Kraft aus-

drücken. Rassen endlich, die für abstraktes Denken besonders begabt sind wie die Juden, dann die Araber, gelangen sehr früh dahin, jede sichtbare Darstellung zu verbieten.

Von alle diesem finden sich noch Spuren und Reste in der griechischen Religion der klassischen Zeit: der bildlose Baumkultus des dodonäischen Zeus, die Fetischidole des Thespischen Eros und der Paphischen Aphrodite, die stiergestaltigen Wassergötter und pferdeschwänzigen Silene, endlich die hundertarmigen Giganten und Riesen der hesiodischen Theogonie. Aber das sind Rudimente älterer Entwicklungsstufen, die nur im niederen Volksglauben oder in vereinzelten örtlichen Kulten sich erhalten haben. Die reife griechische Anschauung hat sich zum reinen Anthropomorphismus durchgerungen und kennt nur Götter nach dem Ebenbild des Menschen. Herodot sagt, daß Homer den Griechen diese ihre Götter geschaffen habe. Das ist zwar religionsgeschichtlich falsch, denn die Götter, die in den Kulten wirklich verehrt werden, sind nicht nur unabhängig von den Homerischen Vorstellungen, sondern zum Teil höchst verschieden von ihnen, und der Götterglaube des Volkes ist stets seine eigenen Wege gegangen, wohingegen Homer für eine bereits skeptisch gewordene Gesellschaft dichtete. Aber richtig ist, daß die poetischen und allgemeinen Vorstellungen der Griechen über ihre Götter auf das nachdrücklichste durch die freie Menschlichkeit der homerischen Olympier bestimmt worden sind. Und ganz entscheidend ist der Einfluß des Epos auf die bildende Kunst. So wie Homer die Götter als Persönlichkeiten von ausgeprägter menschlicher Eigenart schildert, so wird von Bildhauern und Malern ihre sichtbare Gestalt geprägt. Die Olympier und ihr Gefolge sind eine Reihe von Charakteren, die die Haupttypen der menschlichen Persönlichkeit mit kristallener Klarheit wiederspiegeln: den starken und überlegenstolzen Herrscher und Familienvater Zeus, die ränkevolle und mißtrauische Gattin Hera, das kluge und energische Mädchen Athena, die kräftige und spröde Jungfrau Artemis, den flotten und schlauen jungen Mann Hermes und so fort bis zu dem groben Handwerksmann Hephäst oder dem bäurischen und leichtsinnigen Volk der Satyrn. Bildende Kunst und Poesie haben sich dabei stetig in die Hände gearbeitet und es wäre eine der reizvollsten Aufgaben, diesen gegenseitigen Befruchtungsprozess und das Werden der mythologischen Gestalten aus Glauben zugleich und künstlerischem Schauen einmal darzustellen, ein Gesichtspunkt, der in der bisher üblichen, meist mit gelehrter Materialhäufung zufriedenen „Kunstmythologie“ kaum geahnt, geschweige denn verfolgt worden ist.

Die Hauptfrage für uns ist nun aber, warum denn diese Gestalten der bildenden Kunst trotz ihrer reinen Menschlichkeit als mehr wie Menschen, als Götter und Daemonen erkannt und empfunden werden. Man könnte mit unseren Tafeln die Probe machen und einen unbefangenen Betrachter, sofern er nur ein lebendiges Gefühl für Form hat, die Götterköpfe aus den menschlichen Idealköpfen heraussuchen lassen. Bei den archaischen Werken würde der Versuch wohl mißlingen, denn hier bedarf die Kunst selbst noch der unterscheidenden Attribute. Aber der Kassler Apoll (Taf. 201), der Bostoner Zeus (Taf. 230), der Londoner Asklepios (Taf. 231), die knidische Aphrodite (Taf. 254) müssen auch dem ungeschulten Auge als eine Steigerung des Menschlichen über menschliches Maß hinaus erscheinen. Eine Steigerung nicht durch rein formale Schönheit, sondern durch die Erhöhung der Form ins Geistige. Dies ist der entscheidende Punkt, den wir erörtern müssen.

Wir beobachten täglich in den Gesichtern unserer Mitmenschen, ob sie müde oder geistig gespannt sind, ob sie von träger oder lebhafter Denkart, von energischem oder schlaffem Willen sind. Weiter meinen wir aus ihrem Antlitz zu lesen, ob ihr Charakter gut oder bösartig, vornehm oder von gemeiner Natur ist. Und endlich glaubt man größere oder geringere Intelligenz und sogar die Spuren des Genies in der äußeren Erscheinung entdecken zu können. Aber oft sind diese Beobachtungen trügerisch, und auch die systematische Physiognomik hat es noch nicht zum Range einer wirklichen Wissenschaft gebracht. Schon die Alten haben die Schwierigkeit dieser Probleme empfunden, die wie es scheint zuerst im Kreise des Sokrates ernsthaft erörtert wurden. Ein Physiognomiker Zopyros sollte aus den Zügen des Sokrates seinen Charakter erkennen und er erklärte den kleinen häßlichen Menschen mit der eingedrückten Nase, dem breiten Munde, den kleinen Augen und der unedlen Stirn für beschränkt, stumpfsinnig und ausschweifend. Bei dem allgemeinen Gelächter aber kam ihm Sokrates selbst zu Hilfe, indem er sagte, daß seine Anlagen allerdings von Natur gemeine gewesen seien, daß er sie aber durch den Willen überwunden habe. Die Entdeckung der Porträts des Platon und Aristoteles haben uns eine nicht kleinere Enttäuschung gebracht, denn von diesen beiden umfassendsten Geistern des Altertums sieht Plato mürrisch und philiströs aus und Aristoteles wie

Abb. 129. Der Stammtisch. Zeichnung von A. Oberländer. (Mit Genehmigung des Verlags Bruckmann.)

ein schlecht genährter Pedant und Schulmeister. Freilich ist andrerseits von Sokrates überliefert, daß sein Auge einen bezaubernden Glanz hatte, und das geistige Feuer des Aristoteles und Platon wird nicht minder aus ihren Blicken geleuchtet haben. Denn der Blick, wenn wir dem Lebenden gegenüber stehen, trügt selten und das Auge ist der einzige wirkliche „Spiegel der Seele". Die festen Formen des Gesichts hingegen sind teils durch Anlage und Vererbung, teils durch individuelle Wachstumsstörungen so beeinflußt, daß für den Einzelfall keine sicheren Regeln der Charakterdeutung zu geben sind.

Das Altertum hat nun auf verschiedenen Wegen die Rätsel des Antlitzes zu lösen versucht. Einmal durch Vergleiche mit niedrigeren Rassen wie Äthiopen, Skythen und Thrakern, indem man, wo sich Ähnlichkeit mit einem dieser Rassetypen zeigte, solchen Menschen Feigheit oder Leidenschaftlichkeit oder Jähzorn zuschrieb, als die angeblichen Grundcharakterzüge jener Barbaren. Dann durch Vergleich mit Tieren, indem man z. B. aufsuchte, welchen Tieren besondere Tapferkeit eigne, um dann nach gemeinsamen Zügen ihres Aussehens zu forschen und die ähnlichen im menschlichen Gesichte wiederzufinden. Am ernsthaftesten zu nehmen ist die von Aristoteles und vielen späteren Philosophen gepflegte Betrachtungsweise, aus den Spuren, die das Leben selbst dem Gesichte eingräbt, auf den Charakter zu schließen, und diese Methode ist auch die einzige, die in neuerer Zeit Anspruch auf wissenschaftliche Begründung erheben kann.

In neuerer Zeit hat, von Lavaters gefühlsseligen Phantasien zu schweigen, bisher jede Physiognomik, die von den festen Formen ausging, zum Absurden geführt, von Galls Schädellehre an, die an den äußeren Buckeln und Wölbungen des Kopfes die seelischen Vermögen abtasten wollte, bis zu den letzten dilettantischen Versuchen von Möbius, der den sogenannten Aeschyloskopf des kapitolinischen Museums auf Archimedes deutet, weil sich außen am linken Brauenbogen eine Schädelverdickung findet, die angeblich der Sitz des mathematischen Organs sein soll. Wissenschaftlich faßbar dagegen sind die Veränderungen des menschlichen Gesichts durch die seelischen Äusserungen, die Darwin in seinem Buche „Über den Ausdruck der Gemütsbewegungen bei Menschen und Tieren" auf das Vortrefflichste geschildert hat. Lehrreich ist ferner das Buch von Piderit, Mimik und Physiognomik (Detmold 1867), das die Einwirkungen der vorübergehenden Gemütsbewegungen auf den dauernden Gesichtsausdruck in vorsichtig-methodischer, wenn auch nicht sehr tiefgreifender Weise untersucht. Wiederholen sich Reize der gleichen Art häufig, so prägen sich die entsprechenden Muskelverziehungen als dauernde Spuren ein. „In jedes Menschen Gesichte steht seine Geschichte."

Aber für unser Thema helfen uns die wissenschaftlichen Grundlagen leider wenig oder nichts.

Mag die Anatomie des Gehirns uns noch so überzeugend lehren, daß es nicht auf die Größe des Gehirns, sondern auf die Feinheit seiner Windungen ankommt, so wird uns doch eine hochgebaute und schöngewölbte Stirn immer einen größeren geistigen Ausdruck zu haben scheinen als eine niedrige und eingedrückte. Denn die Entwicklung der Hirnschale ist es, die den Menschen am stärksten von allem Tierischen unterscheidet. Und die Größe dieses Teiles bleibt uns daher gefühlsmäßig ein gesteigerter Ausdruck des Menschlichen. Weitstehende Augen beim Menschen erinnern uns unbewußt an die Stellung der Tieraugen und können einen Ausdruck von Blödigkeit verleihen, der im Charakter des Betreffenden nicht im geringsten begründet zu sein braucht. Geblähte Nüstern, eine zu breite oder eingedrückte Nase — wie beim Tier — wirken unedel. Gekrümmte Nasen erinnern an Vogelgesichter, zu dicke Lippen an die Bulldogge. Und so kann man in einen jeden anormalen Zug des menschlichen Gesichtes tierische Ähnlichkeiten hineinsehen oder in das Tier menschliche. Ich kann mir nicht versagen, Oberländers köstliche Karikatur eines Stammtisches zum Beleg hierherzusetzen (Abb. 129).

Wir können also den Schluß ziehen: je mehr im menschlichen Antlitz jede Verwandtschaft und mögliche Ähnlichkeit mit Tierischem vermieden ist, desto „menschlicher", desto durchgeistigter wird es uns erscheinen. In anderer Weise also als das Altertum sehen wir in der Vergleichung mit der Tierwelt einen Weg, auf dem uns eine Ahnung über die Ausdrucksgesetze des menschlichen Kopfes aufsteigen kann. Aber ganz faßbar, namentlich in den Feinheiten, auf die es gerade ankommt, dürften sie auch durch diese Methode kaum werden und so müssen wir uns auch hier, wie so oft in den höchsten Dingen der Kunst, auf den rein gefühlsmäßigen Standpunkt zurückziehen. „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen." Die Künstler lehren uns kraft ihrer Intuition, welches die edelsten und geistigsten Formen des menschlichen Antlitzes sind und wissen selbst nicht warum es so ist.

Daß aber die griechischen Künstler mit ihren Götteridealen nicht nur ihrer Zeit, sondern der Menschheit eine Offenbarung gegeben haben, das lehrt die Geschichte der Kunst. Wo immer um einen höchsten Ausdruck des Unbegreiflichen, des Göttlichen gerungen wird, da wirken die antiken Vorstellungen mittelbar oder unmittelbar nach, und wir dürfen es zugespitzt aussprechen, daß es ohne die antiken Göttinnen keine Sixtinische Madonna, ohne den Zeus von Otricoli keinen Gottvater Michelangelos gegeben hätte. Furtwängler hat sogar die Vermutung aussprechen können, daß die Urform aller späteren Christusbilder, der bärtige Christus der byzantinischen Zeit, unmittelbar vom Zeus des Phidias abhänge. Und auch wir, die Kinder des naturwissenschaftlichen Zeitalters, können in unserer Art noch an jene Götter glauben. Denn sie geben uns eine Erkenntnis über uns selbst, indem sie uns die erhabenste Form des geistigen Seins zeigen, dessen die Menschheit fähig ist.

Der Zeus von Dodona mit Eichenkranz. Münze des Pyrrhos von Epirus 295-272 v.C.

Abb. 130. Blonder Jünglingskopf. (Tafel 198.)

UNBÄRTIGE KÖPFE.

Tafel 197. Jünglingskopf Rayet. Parischer Marmor. Überlebensgroß. Höhe 0,32 m. Reste von Rot an Haaren, Augen, Lippen. Gefunden in Athen. Ehemals im Besitz des Archäologen Rayet, Paris. Jetzt Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg.

Gegenüber dem Apoll von Tenea (Abb. 127) ist dies ein Werk des fortgeschrittenen Archaismus bald nach der Mitte des 6. Jahrhunderts, aus der Zeit der Herrschaft des Peisistratos. Der Kopf ist eng verwandt mit dem der Athena aus dem Giebel des Alten Athenatempels (Abb. 128), namentlich in der Augenbildung. Der Schädelbau ist von großer Kraft, das Haar malerisch gesehen wie eine massige Kappe mit eingegrabenen Strähnen, die weichen Teile des Gesichts sind straff gewölbt. Die Augen stehen ein wenig schräg und dabei weit auseinander, wodurch der Blick, zumal beim Fehlen der Bemalung, etwas Blödes bekommt. Zusammen mit dem archaischen Lächeln des Mundes und den abgezirkelten Bäckchen ergibt sich ein Ausdruck von Verlegenheit. Das Lächeln der ionischen Mädchen ist im Vergleich zu diesem attischen Werke weit selbstbewußter und sicherer (Taf. 239, 113). Die Ohren des Jünglings sind von Schlägen geschwollen, was ihn als Faustkämpfer und Athleten kennzeichnet.

Tafel 198. (Abb. 130). **Blonder Jünglingskopf.** Marmor. Etwas unter Lebensgröße. Im Haar reichliche Reste goldblonder Farbe. Am linken Auge die Iris braun, die Pupille schwarz; am rechten nur noch schwache Spuren. Die Wimpern sind als braunschwarze Striche auf dem unteren Rand des oberen Augenlids und auf das Unterlid aufgemalt, die Brauen durch dunkle Striche angegeben. Athen, Museum der Akropolis.

Der Kopf stammt von einem Weihgeschenk auf der athenischen Akropolis und ist eines der charakteristischsten Werke des strengen Stils, dessen Eigentümlichkeiten wir nicht zu wiederholen brauchen (vgl. Sp. 434). Ein weicher dumpfer Ernst liegt über den Zügen, aber auch schon die ganze attische Grazie,

Abb. 131. Aus dem Westgiebel von Olympia (Abb. 114a).

Abb. 132. Aus dem Westgiebel von Olympia (Abb. 114a).

Abb. 133. Vorkämpfer aus dem Westgiebel von Olympia (Abb. 114a).

besonders im Vergleich zu Köpfen wie dem äußerlich so ähnlichen olympischen Apoll (Taf. 42; 193, 4) und seinen Verwandten.

Abbildung 131—133. Zwei Köpfe aus dem Westgiebel von Olympia (Abb. 114a, Sp. 408). 131, 132 ist der Kopf des Lapithen aus der rechten Giebelhälfte, der im Knieen mit dem Kentauren ringt, wobei ihn dieser in den rechten Arm beißt. Es ist eines der derbsten und naturalistischsten Stücke in den Giebeln, ein blöder Bauernbengel mit niedriger, gefurchter Stirn, breiten Nüstern und plumpem Munde; vgl. dazu die Ausführungen Sp. 404. Das Haar ist in lauter einzeln geringelte Locken aufgelöst, die untereinander ziemlich ohne Zusammenhang sind, ein nicht sehr geglückter Versuch der rein plastischen Lösung des Problems. Abb. 133, der Kopf des Vorkämpfers rechts von Apollon zeigt das Gegenbild: das Haar ist eine dicke Kappe ohne jede plastische Form, nur durch eine Binde etwas zusammengeschnürt. Erst die Farbe gab ihm für die Fernwirkung das richtige Leben. Das Gesicht des Helden ist edler und klarer als das jenes Burschen, aber es hat nicht ganz die überlegene Größe und Vornehmheit des Apoll aus dem gleichen Giebel (Taf. 42, dazu Taf. 193, 4). Man sieht, wie ernst diese Künstler bereits das Problem der seelischen Differenzierung erfassen, ohne doch über die Gebundenheit des Zeitstiles hinaus kommen zu können.

Tafel 199. Abb. 134. Wagenlenker von Delphi. Bronze. Lebensgroß. Höhe der ganzen Statue 1,80 m. Die Mäander und Kreuzchen der Binde waren mit Silber eingelegt. Die Augensterne bestehen aus farbiger Masse: der Augapfel weiß, die Iris braun, die Pupille schwarz. Die Wimpern sind durch eingesetzte feine Bronzeplättchen hergestellt, die in ganz dünne Zacken ausgehen. Gefunden bei den französischen Ausgrabungen in Delphi. Delphi, Museum.

Der Wagenlenker gehörte zu einem großen Viergespann, von dem sonst nur kleine Teile der Pferde und Reste der Zügel noch vorhanden sind. Eine in der Nähe gefundene Basisplatte mit Befestigungsspuren für Pferdehufe trägt ein unvollständiges Epigramm, in dem sich Polyzalos, der Bruder der Tyrannen Hieron und Gelon von Syrakus (482—472 v. Chr.), als Stifter nennt. Das Viergespann ist wahrscheinlich für einen Wagensieg des Hieron nach dessen Tode von Polyzalos geweiht worden, etwa um 470 v. Chr. Der Jüngling trägt den langen hemdartigen Chiton, das übliche Gewand der Wagenlenker,

Abb. 134. Wagenlenker von Delphi (Tafel 199).

dessen weite Massen durch den breiten Gürtel und eine auf dem Rücken kreuzweis laufende Schnur gehalten werden. Da trotz der unbeweglich starren Haltung des Körpers sich Brust, Arme und Kopf ein

wenig zur Rechten drehen, so ist wahrscheinlich rechts von ihm eine zweite Gestalt zu denken, entweder Hieron selbst oder eine Siegesgöttin.

Die ganz ungewöhnliche Wirkung des Kopfes beruht in erster Linie darauf, daß die Augen und der Blick erhalten sind. Man kann sich nicht genug diese Lebendigkeit des Ausdrucks einprägen, um bei schlechter erhaltenen Köpfen sie aus der Phantasie zu ergänzen. Über dem Mund liegt noch ein Hauch von jener Dumpfheit und Traurigkeit, die der strenge Stil so liebt, aber in den Augen ist es wie ein freudiges Erwachen, und es leuchten fester Wille und klares Denken darin. In dem glattgestrichenen Haar des Oberkopfes ist jede Locke für sich ziseliert und gleichmäßig neben die andere hingelegt; an den Schläfen krausen sie sich in fröhlichem Eigenleben. Ein leichter Flaumbart steigt an die Wange herab. Überall fühlen wir die lebendige Frische der Meisterhand.

Abb. 135, 136. Jünglingskopf. Von einer halblebensgroßen Bronzestatuette. Höhe 0,10 m. Die Augäpfel aus farbiger Masse eingesetzt. Athen, Akropolis. — **Abb. 137, 138. Apollonkopf.** Von einer lebensgroßen Bronzestatue. Gesichtslänge 0,205 m. Aus Smyrna. Beim Herzog von Devonshire, Chatsworth (England).

Abb. 137. Apollonkopf strengen Stils. Chatsworth, England. (Abb. 138.)

Abb. 135. Jünglingskopf strengen Stils. Bronze. Athen, Akropolis.

Abb. 139. Apollon. Kopf einer Wiederholung des ‚Omphalosapollon' Abb. 46 (Sp. 205) in London, British Museum.

Die drei Köpfe stehen am Ende des strengen Stils und zeigen, wie sich bei sehr ähnlicher formaler Grundlage der trübe Ernst des Ausdrucks allmählich mildert. Der Kopf in Chatsworth ist darin am meisten fortgeschritten. Gemeinsam ist allen die altmodische Tracht des langen Haares, die in der archaischen Zeit auch für junge Männer die allgemein übliche war. Bei dem Köpfchen der Akropolis ist das Haar vorn um einen Reif gerollt und hinten in eine Art Haarbeutel, einen sogenannten Krobylos aufgenommen. Bei dem Kopf in Chatsworth sind die Haare nach vorn in eine Schleife geflochten, hinten ist ein krobylosartiger Haarbeutel verloren gegangen. Der Omphalosapoll endlich trägt einen richtigen Zopf, der wie eine Binde von hinten nach vorn um den Kopf gelegt ist. Diese Frisur kommt noch einmal beim Kasseler Apollon vor (auf Taf. 197 nicht erkennbar) und bei einem älteren Manne im Parthenonfries, dann verschwindet die lange Haartracht gänzlich.

Abb. 136. Jünglingskopf strengen Stils. Schrägansicht von Abb. 135.

Tafel 200, dazu Tafel 97. 98. Diskobol des Myron. Der Kopf ist nach einem bronzierten Abguß der Replik im Palazzo Lancelotti gegeben.

Die Formenenergie dieses Kopfes ist außerordentlich. Ein Eisenschädel von stärkster knochiger Modellierung, die unter der dünnen Haarkappe überall fühlbar ist und an Stirn, Brauen und Schläfen fast unverhüllt hervortritt. Die Weichteile des Kopfes sind von straffster Rundung, wie durch innerliche Kraft prall aufgetrieben, alle Linien stark und energisch geführt, besonders am Mund in wuchtig geschwungenen Kurven, alle Flächen klar gegeneinander abgesetzt. Das Ganze ist ein Bild vollendeter physischer Kraft. Wir verstehen, daß die Kunstgeschichtsschreibung der hellenistischen Zeit, die an lysippische Bewegtheit der Züge gewohnt war, von Myron sagen konnte, dass er ‚animi sensus non expressisse', die Regungen des Lebens nicht ausgedrückt habe. Bei der Behandlung des Haares sei die ‚rudis antiquitas', die altertümliche Ungeschicktheit bemerkbar; auch dies begreiflich neben wildgelocktem lysippischem Haar. Dennoch müssen wir das Wesen des Kopfes noch anders zu verstehen suchen als bloß von der Stilstufe her, die seine Formen bestimmt. Es ist etwas darin, was ihn von anderen Werken der Epoche unterscheidet, so wie auch die Statue selbst in Motiv und Aufbau einsam dasteht (Sp. 187). Der Diskobolkopf ist ein in sich Fertiges von unbarmherziger Bestimmtheit. Er läßt weder dem Formgefühl irgend etwas auszudenken oder zu ahnen übrig, noch führt er unsere Empfindung über das Sichtbare hinaus in eine seelische Tiefe. Gewiß ist auch der Doryphoros (Taf. 203) von höchster Formenpräzision, aber er verlockt uns, die Sinnesart dieses Mannes sich auszudenken oder eine Frage an ihn zu richten. Im Diskobol dagegen ist eine innerliche Anspannung, die seine Gesichtszüge undurchdringlich macht und jeden Frager zurückscheucht. Aber es wäre falsch, das etwa aus der persönlichen Eigenart Myrons erklären zu wollen, der, wenn es sich gab, die zarteste Seelenverfassung auszudrücken vermochte, wie sein Athenakopf (Taf. 245) uns lehrt. Sondern aus dem Diskobolkopf spricht nur die äußerste Konzentration auf die Aufgabe. In dem Augenblicke der höchsten Anstrengung — und im Myronischen Diskobol ist mehr innerliche Kräftespannung als in irgend einer anderen antiken Statue —

Abb. 138. Apollonkopf strengen Stils. Chatsworth, England. (Abb. 137.)

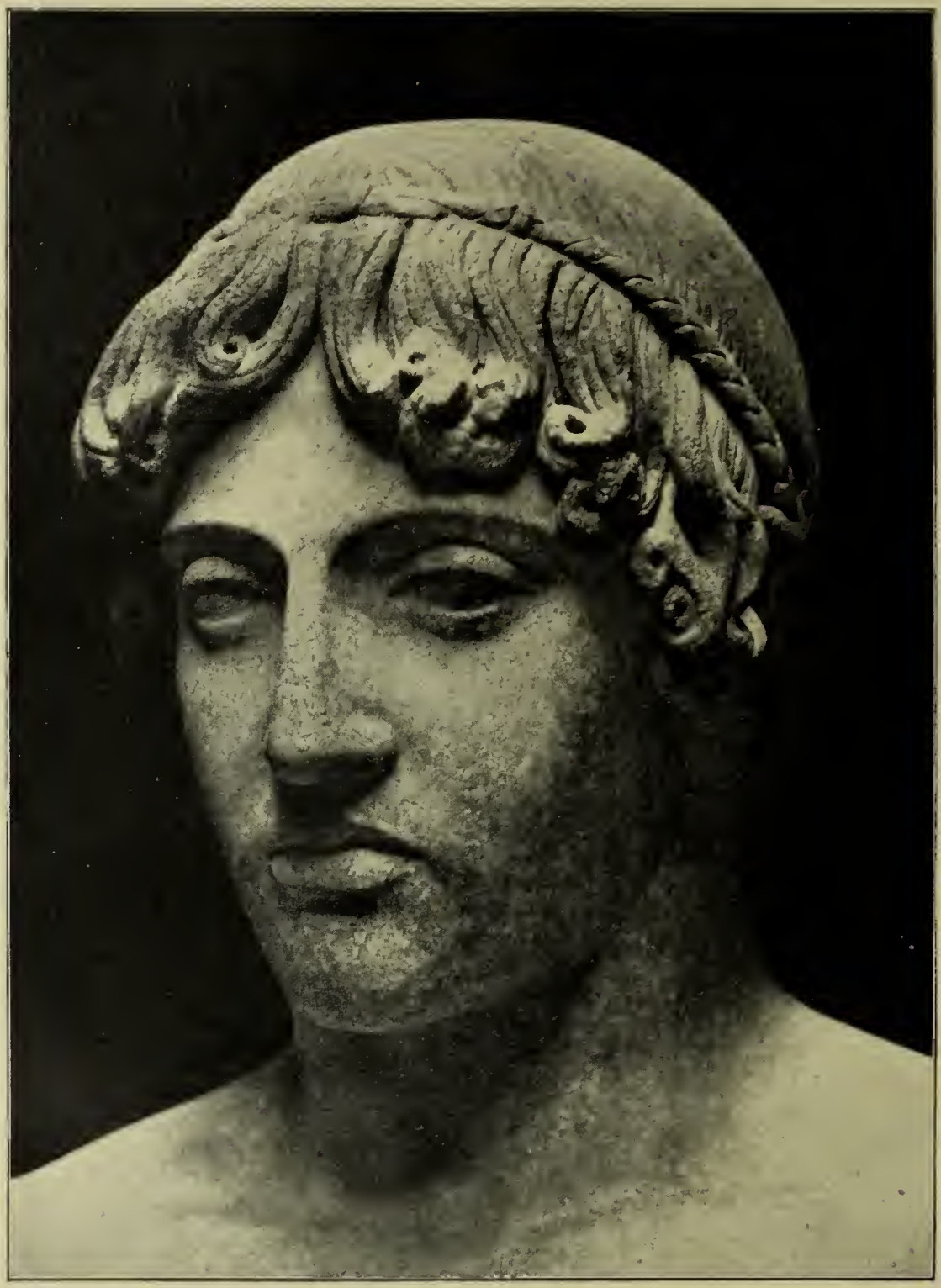


Abb. 139. Kopf einer Wiederholung des sogen. Omphalosapollon (Abb. 46, Sp. 205), der sogen. Apollon Choiseul-Gouffier. London, British Museum.

weicht jeder seelische Ausdruck, jede Möglichkeit zu etwas anderem aus den Zügen des Gesichts und es bleibt nichts als die physische Anspannung. So wird für uns der „Mangel des Lebens" aus einem Tadel vielmehr bei dieser Statue zu einem Lob, und Myron erscheint uns wieder, wie in der Athenagruppe als derjenige, der das Charakteristische einer Situation schärfer erfaßt als irgend ein anderer.

Ein Wort noch über die eigentümliche Schiefheit des Kopfes. Leichte Ungleichheit beider Gesichtshälften ist in der Natur so gut wie immer vorhanden. Sie fehlt auch bei keinem antiken Kopfe, aber nicht in Nachahmung der Natur, sondern aus bestimmten künstlerischen Absichten, denselben, über die wir bereits zu den Sitzstatuen (Sp. 314 ff.) gesprochen haben. Der Kopf muß sich innerhalb des gewählten Motivs in ein bestimmtes Verhältnis zum Körper setzen, so daß er in allen wesentlichen Teilen seines Baues mitspricht. Je bewegter die Stellung ist, desto stärker wird die Verschiebung. Der Kopf des Borghesischen Fechters Taf. 88 erscheint im losgelösten Abguß auf der einen Seite völlig verschrumpft. Am Diskobol ist die linke Wange schmaler, jedoch gewölbter, die rechte breiter, aber ganz flach. Der rechte Mundwinkel steht höher und ist stärker in die Wange eingedrückt. So krümmt sich die ganze Mittellinie des Gesichts und man würde aus dem Kopfe allein schon schließen können, daß er zu einer heftig bewegten Gestalt gehört.

Tafel 201. Apollonkopf. Wiederholung des Kasseler Apollon Abb. 47 (Sp. 208). Die Büste neu, abgebrochen die auf die Schultern fallenden Locken, sonst unversehrt. Im Haar Reste von Dunkelrot und Ockergelb; auf dem Augenstern Spuren der aufgemalten Pupille. Florenz, Palazzo Vecchio.

Die Arbeit dieser Kopie ist von größter Genauigkeit und Treue der Einzelform, sie übersetzt offenbar ein Bronzevorbild ohne Veränderung in Marmor. Daher rührt eine gewisse Schärfe des Einzelnen, die auf den ersten Blick vielleicht der Gesamtwirkung abträglich ist. Denkt man sich aber die Haarmassen durch Farbe stärker zusammengehalten, so wird man je länger desto mehr die mächtige geistige Wirkung dieses Kopfes verspüren.

Schon zum Text der ganzen Statue (Sp. 199; 206) haben wir ausgesprochen, daß dieser Göttertypus eine der ersten ganz reifen Idealbildungen der griechischen Kunst ist und eine ihrer gewaltigsten überhaupt. Der Kopf wird dies erst ganz zu Bewußtsein bringen. Apollon als der ernsteste unter allen Olympiern, wie ihn Aischylos in der Orestie schildert als den strengen Rächer der Blutschuld, der den Frevler aber nicht vernichtet, sondern ihm den Weg weist zur Entsühnung durch gute Tat. Der Grundzug des Kopfes ist eine ungeheure physische Kraft: die Stirn von grandioser Knochigkeit, weit vorladend und mit scharfer Umbiegung der Brauenbogen zur Schläfe; das Kinn scharf, daß man auch hier den Knochen durchfühlt; der Wangenumriß von herber Schönheit; die Nase breitrückig und grade, kräftig vorspringend, mit energisch aber nicht unedel gespannten Nasenflügeln. Mund und Augen stehen in wundervoller Harmonie zueinander. Beide sind von kräftigsten, stark ausladenden Formen mit eindringlicher Betonung aller Linien. (Zur Augenbildung vgl. Taf. 194, 2 und Sp. 441.) Das Haar umschattet das machtvolle Antlitz mit einem vollen Kranze kurzer Locken, die von der Mitte aus in kleinen Wellen über- und durcheinanderlaufen, um sich am Ende jeweils zu einem kleinen Ring aufzurollen. Am Oberkopf ist das Haar glatt auseinandergestrichen, von hinten gehen zwei Zöpfe nach oben um den Kopf, die für die Vorderansicht hinter dem Stirnlockenkranz verschwinden. Endlich fielen vom Hinterkopf jederseits großgedrehte lange Locken auf die Schultern (vgl. Abb. 47), die den wirkungsvollen Rahmen schließen.

Aber über die rein physische Gewalt hinaus ist ein geistiges Leben in den Zügen, dessen Sitz und Ursache zu ergründen wir uns nicht vermessen wollen. Wir können nur versuchen es lebhafter zu Gefühl zu bringen, indem wir etwa den Apollon von Chatsworth Abb. 138 daneben halten. Auch dieser ist von hoher Energie der physischen Formen, aber es ist wenig Seele darin, seine Züge sprechen nicht. Im Kopf des Kassler Apoll lesen wir die Kraft und Strenge des richtenden Gottes, aber auch die Hoheit der Gesinnung, die dem reuigen Frevler Entsühnung verheißt. Was die christliche Religion dem Wesen Gottvaters zuschreibt, davon liegt auch etwas in diesen Zügen beschlossen. Nur daß dem griechischen Kopf die Überlegenheit des Alters fehlt. Er ist mehr in Menschennähe, ein jugendlicher Eiferer, der bei aller Kraft einen leisen Zug des Leidens im Gesicht trägt vom schweren Ringen der Gedanken und von den Mühen des Wollens.

Daß der Schöpfer dieses Ideals einer der Größten seiner Zeit war, bedarf keines Beweises. Wir dürfen es mit wachsender Sicherheit glauben, daß der Künstler kein anderer gewesen sein kann, als der größte seiner Epoche, Phidias. Die Ahnlichkeiten mit der

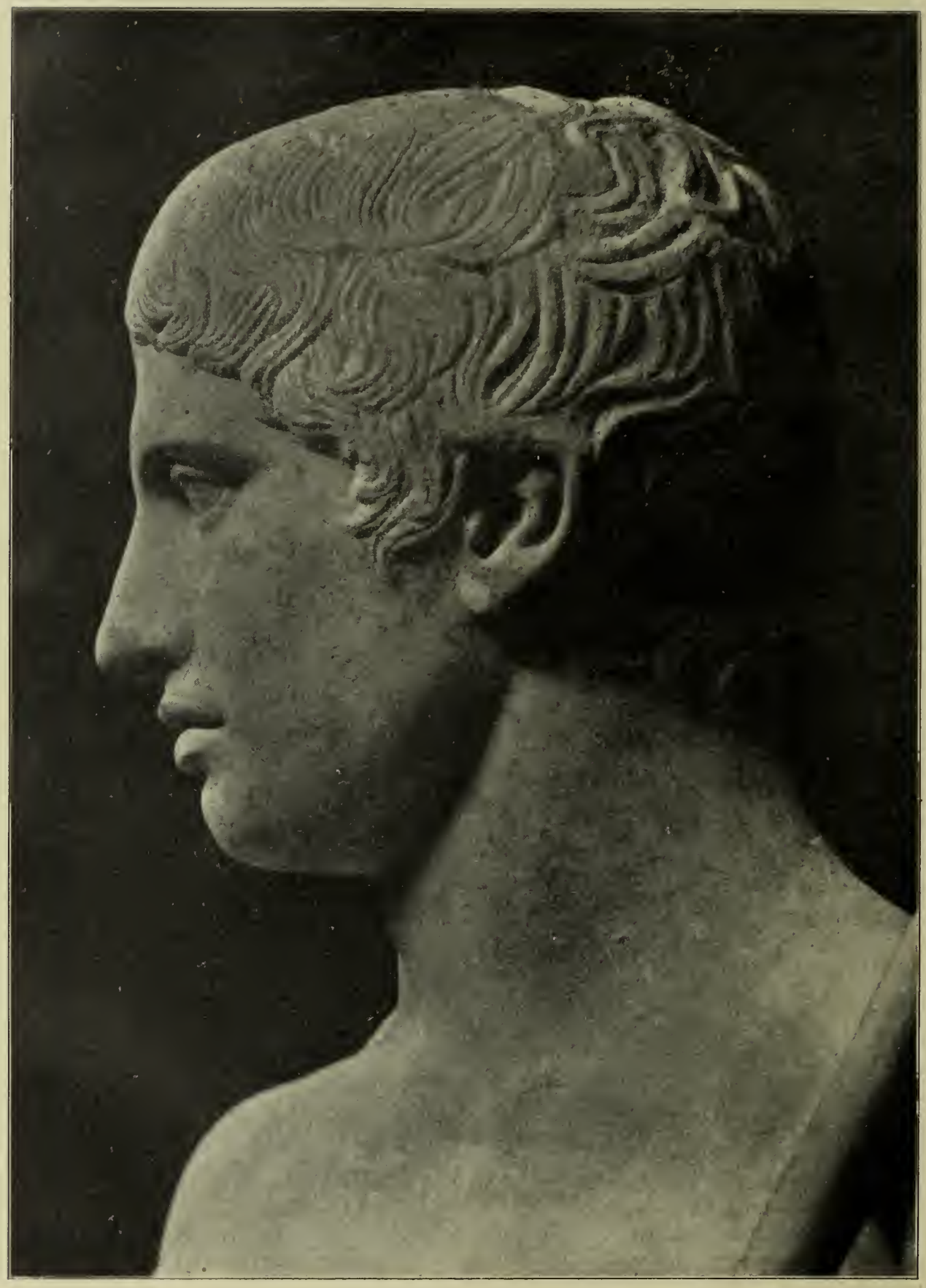


Abb. 140. Doryphoros des Polyklet. Kopf der Marmorkopie in Neapel (Tafel 47).

Lemnia, äußere und innere, wachsen bei jeder neuen Betrachtung.

Tafel 202. Jünglingskopf. Marmor. Höhe 0,23 m. Athen, Akropolis.

Durch die Binde im Haar wird der Kopf als der eines Siegers im Kampfspiel gekennzeichnet, die Statue war also ein agonistisches Weihgeschenk. Die Stilstufe bestimmt sich durch die Ähnlichkeit mit Köpfen der Parthenonmetopen, die besonders in der Augenbildung und der Modellierung von Wange und Mund auffallend ist. Er ist also etwa in die Zeit von 450–440 v. Chr. anzusetzen. Uns ist er wertvoll als Rest einer von den nur spärlich erhaltenen Originaleinzelstatuen dieser Epoche. Das lebensvolle, fein durchgearbeitete Antlitz, das doch die ganze seelische Ruhe dieser Epoche hat, muß uns den Maßstab dafür abgeben, wieviel Frische und Unmittelbarkeit der Empfindung uns regelmäßig bei den Kopien verloren geht.

Tafel 203. Doryphoros des Polyklet. Bronzeherme. Aus einer Villa in Herculanum. Die Augäpfel sind modern eingesetzt und haben eine zu starke Wölbung (vgl. Sp. 440; 441). Neapel, Museo nazionale. — **Abbildung 140. Kopf der Neapler Marmorkopie** Taf. 47; dazu Sp. 97 fg.

Die Inschrift am Ansatz des Hermenschaftes besagt, daß „Apollonios, des Archias Sohn, der Athener (dies Werk) gemacht hat." Apollonios gehört zum Kreise der sog. Neu-attischen Künstler, die in der augusteischen Zeit in Rom tätig waren und den alten Ruhm der Vaterstadt benutzten, um ihre Arbeiten gesuchter zu machen. Wie Stephanos und die andern aus dem Kreise des Pasiteles (Sp. 88) sind es vorwiegend Kopisten, die offenbar im Gegensatz zu gewöhnlichen Dekorationsplastikern ihren Ehrgeiz in eine möglichst getreue Wiedergabe der Vorbilder setzen. Bei Bronze ist das durch die Möglichkeit des Nachgießens besonders leicht zu erreichen und die Arbeit des Kopisten kann sich fast bis auf die Reinigung und Ziselierung des Gusses einschränken. Jedenfalls gibt die Neapler Herme eine dem Original sehr nahe kommende Vorstellung, nur daß die Ziselierung der Haare etwas trocken und hart wirkt. Wie sehr dagegen die gewöhnlichen Marmorkopisten ein Bronzevorbild verflauen und verschleifen, zeigt die an sich gar nicht schlechte Neapler Marmorkopie **Abb. 140**, besonders wenn man die Formen von Ohr und Haar im einzelnen durchvergleicht.

Wie der Kassler Apollon das erste vollendete Götterideal, so ist der Doryphoros das erste ganz reife Idealbild eines Athleten (Sp. 97 fg.). Wenn wir im Diskobol des Myron (Taf. 200) den unmittelbarsten Ausdruck der physischen Anstrengung fanden, so ist bei Polyklet alles Zuständlichkeit, reines Dasein. Die Züge des Antlitzes sind nicht nur ohne jede augenblickliche Spannung, sondern sie spiegeln die Gelassenheit und Klarheit einer in sich selbst ruhenden Seele. Das Lebensideal des dorischen Aristokratismus ist niemals reiner zum Ausdruck gebracht worden: körperlich die höchste Veredelung der Rasse und größte Züchtung der individuellen Kraft, geistig strengste Selbstbeherrschung und willige Unterwerfung unter Regel und Gesetz, dabei aber äußerste Stählung der Willenskraft und der angeborene Instinkt zum Herrschen.

Tafel 204, 205. Kopf des Idolino (Tafel 52, 53. Sp. 105 fg.).

Dem Doryphoros als dem Ideal des eben reif gewordenen Mannes steht im Idolino der höchste Begriff der Knabenschönheit gegenüber. Was uns dort als bewußte Kraft und gebändigtes Wollen entgegentritt, ist hier noch in die Dumpfheit der Entwicklungsjahre gehüllt. Ein träumerisches Gebundensein, eine stillergebene Erwartung liegt über der werdenden Seele. Nur um die Mundwinkel ist schon der feste Zug, der die künftige Kraft verrät. Seiner Rasse nach ist der Kopf des Idolino durchaus von gleicher Art wie der des Doryphoros.

Tafel 206. Olympischer Sieger. Von einer Bronzestatue. Die Augen waren eingesetzt. Höhe 0,33 m. Angeblich in Benevent gefunden. Aus der Sammlung Tyskiewicz. Paris, Louvre.

Der Kranz scheint nach den erhaltenen Resten vom wilden Ölbaum (κότινος) zu sein und wäre dann das Siegerzeichen von Olympia. Der dargestellte Jüngling ist um einiges älter als der Idolino. Die Gesichtsformen sind ausgearbeiteter, der Ausdruck fester und eigenwilliger. Um den Mund liegt es fast wie Trotz. Man hat gemeint, daß der Grundbau des Kopfes auf polykletische Art zurückgehe, jedoch die lockeren Haare und der individuellere Ausdruck ein Einschlag des attischen Wesens seien. Mit Recht ist eine deutliche Verwandtschaft mit der Athena Lemnia betont worden. Es scheint, daß in den letzten Jahrzehnten des 5. Jahrhunderts, in die der Kopf gehört, sich die Unterschiede beider Schulen in der Kopfbildung mehr und mehr ausgleichen. Seiner so stark ausgesprochenen geistigen Individualität nach gehört der Kopf jedenfalls mehr auf die attische Seite.

Tafel 207. Jugendlicher Faustkämpfer. Von einer Bronzestatue, die 1730 bei Neapel angeb-

Abb. 141. Kopf des Schabers in Florenz (Abb. 21, Sp. 116; vgl. Taf. 208).

lich vollständig gefunden, aber von den Findern zerschlagen und eingeschmolzen sein soll. Höhe 0,23 m. Die Augen waren eingesetzt. Die Lippen sind vergoldet; die Ornamente an der Binde waren ebenfalls aus Gold eingelegt. München, Glyptothek.

Im Thermenmuseum zu Rom befindet sich eine Statue aus grünem Basalt, deren Kopf mit dem Münchener nahezu übereinstimmt und die einen Faustkämpfer darstellt, dessen linker Unterarm wahrscheinlich gegen die Brust gehoben war. Ein dritter etwas kleinerer Kopf ganz gleichen Stils, aus dunklem Basalt (als Ersatz für Bronze), ist neuerdings ins Thermenmuseum gelangt. Daß auch der Münchener Kopf einen Faustkämpfer darstellt, zeigt das von Faustschlägen geschwollene Ohrläppchen.

Der junge Sieger ist noch knabenhafter als der Idolino, wir werden ihm kaum mehr wie zwölf Jahre geben. Im Gesicht ist noch ein Ausdruck kindlicher Reinheit und Unbewußtheit, aber doch auch schon viel Willensbestimmtheit. Die Formen des Gesichts sind voll und rundlich, sie haben mit dem polykletischen Typus so gut wie gar nichts besonderes gemein. Das Haar liegt wie eine dicke weiche Haube über dem Schädel, in die aber die Siegerbinde nur ganz wenig einschneidet. Sehr schön ist das Haar mit den beweglich nach verschiedenen Seiten sich windenden Strähnen und Locken, die sich doch alle der großen welligen Gesamtfläche ein- und unterordnen. Über dem ganzen Kopf liegt eine merkwürdige Zartheit und Zurückhaltung, sowohl inbezug auf die künstlerischen Mittel, wie in der Empfindung. Auch hier hat man eine Mischung attischen und argivischen Stils finden wollen, doch scheint mir die Art dieses Meisters zu persönlich, um sie in eine so allgemeine Formel zu fassen.

Der Kopf ist eine griechische Originalarbeit ersten Ranges und die Feinheit der Flächenmodellierung wie die Ziselierung am Haar sucht ihresgleichen. An dem Kopf von Benevent (Taf. 206), der ebenfalls für ein Original gehalten wird, ist alles viel derber und gröber. Vergleichen können wir dagegen den Idolino (Taf. 205) und den delphischen Wagenlenker (Taf. 199), an denen auch jede Haarlocke bis in die äußerste Spitze von unmittelbarem Leben erfüllt ist.

Tafel 208. Athlet mit dem Schabeisen. Kopf der Statue Tafel 60. Aus Ephesos, Wien. **Abb. 141. 142.** Kopf der Marmorreplik derselben Statue in Florenz, Abb. 21 (Sp. 116).

Daß die ephesische Statue nicht eine originale Arbeit des 4. Jahrhunderts ist, wofür sie vielfach gehalten wird, geht aus der Vergleichung ihres Kopfes Tafel 208 mit den vorhergehenden Tafeln wohl zur Genüge hervor. Die Haare sind grob und plump in der Einzelform und das Gesicht ist an

allen kritischen Punkten, wie Brauen, Nasenflügeln, Mundwinkeln durchaus flau und ohne feinere Empfindung modelliert. Der Typus dieses Kopfes mit den eigentümlich aus der Stirn gewischten Haaren, den wir in der Florentiner Replik (Abb. 141. 142) ins Marmormäßige übersetzt sehen, ist entwicklungsgeschichtlich von großem Interesse. Von dem Kopf des antretenden Diskobol (Taf. 54) über den Münchner Öleingießer (Taf. 55), den ephesischen Athleten (Taf. 204) und den Hermes von Antikythera (Taf. 205) führt zum Hermes des Praxiteles (Taf. 210) eine ununterbrochene Entwicklungslinie, die sich fast über ein Jahrhundert hin erstreckt. Es sind stets dieselben rundschädeligen Köpfe mit kurzem, leicht aufgelockertem Haar, dieselben rundlich durchmodellierten Gesichter mit einem feinen Zug ins Geistige. Sie zeigen auf das beste die zunehmende Belebung der Einzelformen, von der wir Sp. 446 sprachen. Aber weder formal noch seelisch haben sie die klare Bestimmtheit der argivischen Art. Wie das Haar den Schädel mehr verhüllt als zeigt — im Gegensatz zu den Köpfen Taf. 203—205 —, so liegen auch die weichen Teile des Gesichts über dem Knochenbau wie eine deckende Hülle, die ein reiches eigenes Formenleben in sich selbst hat. Dazu kommt etwas Liebenswürdiges im Ausdruck, neben dem der gehaltene Ernst des Doryphoros und Idolino ungleich bedeutender und inhaltreicher wirkt. Man hat dies gerne als eine besondere attische Entwicklungsreihe verstehen wollen, doch sind seit dem Ende des 5. Jahrhunderts, wie schon zu Tafel 206, Sp. 472 bemerkt, die Gegensätze nicht mehr so ausgesprochen, sodaß wir uns an diesem Orte eines näheren Eingehens auf die komplizierte Frage enthalten müssen.

Abb. 142. Kopf des Schabers in Florenz (Abb. 21, Sp. 116; vgl. Taf. 208).

Tafel 209. Hermes von Antikythera. Kopf der Statue auf Tafel 61; vgl. Sp. 115.

Diese Kopie ist in Haar- und Fleischmodellierung von ungleich größerer Frische als der ephesische Schaber Tafel 208. Das erhaltene Auge und der leicht geöffnete Mund geben einen Ausdruck von Spannung und Lebhaftigkeit, der vortrefflich zu der oben angenommenen Erklärung auf Hermes als Redner stimmt. Das Haar ist gleichmäßiger gelockt als an dem ephesischen Schaber, die Stirn gewölbter, das Auge liegt tiefer, die Weichteile des Gesichts sind gerundeter und harmonischer — wir dürfen in dem Kopfe einen Höhepunkt dieses Schönheitstypus erblicken. Denn der ephesische wirkt ärmlicher daneben, im praxitelischen Hermes aber, obzwar er an Qualität der Arbeit natürlich unendlich viel höher steht, ist doch vielleicht gegenüber der klaren und

Abb. 143. Hermes des Praxiteles (Tafel 68. 107. Abb. 26). Olympia.

einfachen Schönheit des Hermes von Antikythera fast schon etwas zu viel von Einzelform.

Tafel 210. Abb. 143. Hermes des Praxiteles. Kopf der Statue auf Taf. 68, 107, Abb. 26; vgl. Sp. 131 fg.

Der Charakteristik der ganzen Statue haben wir für den Kopf kaum etwas hinzuzufügen. Ein feines liebenswürdiges Lächeln ist um den Mund, das ebensosehr in der dargestellten Situation, wie in der Empfindungssphäre des Meisters begründet ist. Um den Kopf lag einst ein Kranz aus Bronze, was der leichte Einschnitt am Hinterkopf und andere Spuren erkennen lassen. Das Haar ist in der duftig malerischen Art behandelt, von der wir Sp. 445 sprachen. Obwohl an Stirn und Kinn ein energisch modellierter Knochenbau mitspricht, beruht die Hauptwirkung des Kopfes doch auf der Weichheit und den zarten Übergängen der Fleischmodellierung. Nasenspitze und Nasenflügel sind von der höchsten Zartheit, an Mund und Augen ist alles sanft gerundet und ohne jede scharfgezogene Linie. Das Leuchten der Haut kommt auch auf unserer Tafel ein wenig zur Geltung. Und so ist uns dieser Kopf die unschätzbare Offenbarung über das Höchste, was die Antike in der sinnenhaften Belebung des Steins vermocht hat.

Tafel 211 rechts. Kriegerkopf. Marmor. Lebensgroß. Aus Tegea. Athen, Nationalmuseum. — **Tafel 211 links. Herme des Herakles,** im Haar einen Pappelkranz. Marmor. Höhe 0,30 m. Gefunden bei Genzano. London, British Museum. — **Tafel 212. Abb. 144. Kopf des Meleager.** Marmor. Lebensgroß. Auf einer nicht zugehörigen Apollonstatue im Garten der Villa Medici zu Rom. **Abb. 145.** (Sp. 484.) **Statue des Meleager.** Marmor. Höhe 2,10 m. Ergänzt rechte Hand, Nasenspitze, kleinere Stücke. Rom, Vatikan.

Zu Tegea in Arkadien stand ein Tempel der Athena Alea, der im Jahre 395 v. Chr. abbrannte und in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts durch Skopas von Paros neu erbaut und mit Bildwerken geschmückt wurde. Von den Giebelskulpturen, in denen die kalydonische Eberjagd und die Schlacht am Kaïkos zwischen Achill und Telephos dargestellt waren, sind zwei Männerköpfe und ein Stück vom Kopfe des kalydonischen Ebers erhalten. Sie sind, wenn nicht von der eigenen Hand des Skopas, so jedenfalls Arbeiten seiner Werkstatt und bilden unsere Grundlage für die Kenntnis dieses Meisters. Schon aus manchen seiner litterarisch überlieferten Werke, unter denen sich eine rasende Mänade befand, die in trunkener Begeisterung dahinstürmte, konnte man auf ein starkes Temperament schließen. Die Köpfe von Tegea zeigen auch in der Verstümmelung noch das Pathos und die Leidenschaftlichkeit dieses Künstlers. Der Umriß der Köpfe ist von einer gedrungenen Energie, kein sanftes Oval, sondern eher dem Viereck angenähert — dies besonders deutlich an dem zweiten, leider noch schlechter erhaltenen der Tegeaköpfe. Alle querlaufenden Linien des Gesichts sind stark betont. Der geistige Ausdruck aber beruht vor allem auf der Bildung des Auges, die wir schon Sp. 442 kennen gelernt haben: der tiefliegende, stark gerundete Augapfel, der von den Wülsten über dem äußeren Augenlid stark belastet wird, blitzt mit leidenschaftlichem Feuer aus dem Dunkel hervor.

Mit Hülfe dieser besonderen Formen hat man eine ganze Reihe anderer Köpfe sehr zuversichtlich dem Skopas zuweisen können. Wir geben davon die Heraklesherme von Genzano (Taf. 211 links), eine allerdings ziemlich trockene Kopie, in die man sich das geistige Feuer der Tegeaköpfe hineindenken muß. Eine ganz vortreffliche Arbeit dagegen ist der Meleagerkopf der Villa Medici, Taf. 212 und Abb. 144, zu dem man sich den Körper nach vollständiger erhaltenen Wiederholungen wie die Vatikanische (Abb. 145) ergänzen kann. Der Held steht im polykletischen Schreitmotiv und ist nicht ganz frei von Pose. Im Körperlichen scheint Skopas kein großer Neuerer gewesen zu sein, da auch die Flächenbehandlung des Rumpfes sehr von Polyklet abhängig ist. In der lebhaften Wendung des Kopfes jedoch verrät sich sein Temperament, und der Meleager Medici mit dem leidenschaftlich-suchenden Blick und dem atmenden Munde ist eine Erfindung von höchster Kraft und Schönheit.

Tafel 213. Apoxyomenos des Lysipp. Kopf der Statue auf Tafel 62, Abb. 22; vgl. Sp. 118 f. Ergänzt das untere Stück der Nase, Teil des rechten Oberlids, einzelne Locken, linkes Ohr. — **Abb. 146. Seitenansicht von Kopf und Statue.** (Sp. 485.) Rom, Vatikan.

Die „bewegte Ruhe" der Statue ist auch im Kopf. Keine augenblickliche Erregung, aber eine innere Beweglichkeit aller Formen. Auf der Stirn ist eine scharfe Falte stehen geblieben, um die Augen haben sich feine Furchen eingegraben — am inneren und äußeren Augenwinkel, zwischen Unterlid und Wange — und die Mundwinkel sind stärker zurückgezogen als gewöhnlich, fast mit einem Anflug von

Abb. 144. Meleager des Skopas in Villa Medici in Rom (= Tafel 208).

Schmerz. In diesem Gesicht haben Gedanken und Leidenschaften gearbeitet, es ist nervös. Legt man den Kopf des Hermes von Antikythera (Taf. 209) daneben, so erscheint der Apoxyomenos wie ein Bruder, der, obwohl an Jahren kaum älter, sich rascher verbraucht hat. Im Grundbau der Köpfe ist große Ähnlichkeit, wobei daran erinnert sei, daß das Standmotiv des Hermes uns oben als die unmittelbare Vorstufe des Apoxyomenos erschienen ist (Sp. 117). Aber wo bei dem Hermes alle Formen prall, gespannt, jugendfrisch sind, da sind sie beim Apoxyomenos stärker durchmodelliert, differenzierter, unruhiger.

In den Einzelformen hat Lysipp bestimmte Eigenheiten, die das Auffinden anderer seiner Werke erleichtern. Die Augen sind wenig geöffnet und von länglicher Form, aber im Verhältnis zur Augenhöhle von geringer Breite, sodaß die Entfernung vom äußeren Augenwinkel bis zur Schläfe ziemlich groß ist; der Ausdruck des Auges bekommt dadurch einen Anflug von Müdigkeit. Die Haare, als sollten sie die Unruhe der Seele widerspiegeln, sind ohne bestimmte Ordnung in großen Locken hierhin und dorthin geworfen und auf dem Scheitel bäumt sich ein Haarwisch wie eine überstürzende Welle in die Höhe (Abb. 146). Das Ohr ist merkwürdig in die Länge gezogen (Taf. 196, 4; Sp. 444). So steht auch das Kleinste an diesem Kopf mit der Grundidee der Statue in Einklang.

Tafel 214. Ringer. Kopf des einen der Ringer auf Tafel 91; vgl. Sp. 179.

Haar und Stirn zeigen die gleiche Bewegtheit wie der Apoxyomenos. Nur ist hier das Gesicht in höchster Spannung, der Mund geöffnet. Daß dies Werk nicht nur in den Kreis des Lysipp, sondern dem Meister selbst gehört, wird durch die eigenartige Form des Ohres bewiesen, das ganz mit dem des Apoxyomenos (Taf. 196, 4) übereinstimmt.

Tafel 215. Eros, den Bogen spannend. Kopf der Statue auf Tafel 63; vgl. Sp. 122.

Auch dies Knabenköpfchen hat eine feine Beweglichkeit in seinen kindlichen Zügen, die die Zuweisung der Statue in den lysippischen Kreis stützt. In Auge und Mund ist ein glücklicher Ausdruck von Aufmerksamkeit und Spannung, der vortrefflich zu der Handlung paßt. Vgl. auch die Bemerkungen zu Taf. 261.

Tafel 216. Dionysos. Marmor. Höhe 0,82 m. Kopf einer Kolossalstatue von über 3 m Höhe, die nur unvollständig erhalten ist. Aus dem Theater von Tralles (Kleinasien), das um 200 v. Chr. erbaut worden ist. Die Statue wird daher in dieselbe Zeit gehören. Konstantinopel, Ottomanisches Museum.

Der Gott stützte sich mit der linken Hand auf und legte den rechten Unterarm über den Kopf, in einem Motiv, das zuerst im 4. Jahrhundert bei dem Apollon Lykeios des Praxiteles auftaucht. Auch im Kopf zeigt der Dionysos eine Fortbildung praxitelischer Gedanken. Stirn, Profil, Mund, Kinn sind der knidischen Aphrodite (Taf. 254) in den Grundlagen verwandt. Aber aus der praxitelischen Zartheit ist eine dumpfe sinnliche Schönheit geworden, ganz wie

es dem üppigen Geschmacke der hellenistischen Zeit entspricht, ein träumerisches Sichgehenlassen, hinter dem die geistige Bedeutung des Gottes völlig verschwindet.

Tafel 217. Apollon. Marmor. Höhe 0,30 m. Aus den Thermen des Caracalla zu Rom. London, British Museum.

Im Gegensatz zu der Sinnlichkeit des Dionysos faßt dieser Apollonkopf die höchste Geistigkeit in sich, deren die hellenistische Zeit fähig war. Aber es ist nichts von überlegener Kraft und Hoheit darin, wie bei den alten Götterbildern, sondern ein Zug des Leidens, der Schwäche, des Niedergangs. Die Gesichtsformen, obwohl voll und fleischig, sind keineswegs prall vor Gesundheit, sondern sehen schwammig und aufgedunsen aus. Die Augen haben einen fast schmerzlichen Blick wie von geheimen, inneren Leiden und Kämpfen. Schwer lasten die dicken Wülste auf den äußeren Augenwinkeln und drücken das Lid abwärts. Der Blick schießt nicht mit Kraft darunter hervor wie bei Skopas, er fixiert nicht, verrät keinen festen Willen, sondern geht ohne Ziel, träumerisch, wie auf innere Stimmen lauschend in die Ferne. Das Spezifische dieses Gesichts trifft man am besten mit einem Worte: es ist ein musikalisches Gesicht. Die nervöse, im eigenen Gefühl sich erschöpfende Art extrem musikalischer Menschen erscheint hier wunderbar verkörpert. Das Haar ist in raffinierter Weise angeordnet, um den Ausdruck der Selbstvergessenheit, der Willensschwäche, des Hin- und Hergerissenwerdens von den eigenen Empfindungen zu steigern: eine mächtige Haarschleife auf dem Oberkopf, unter der sich dichte, aber mattgeschwungene Strähnen schwer auf Stirn und Schläfen herabsenken. Einzelne Löckchen lösen sich in malerischer Unordnung los und steigern das Pathos, das hier im Doppelsinne des griechischen Wortes zum Ausdruck kommt: Leiden und Leidenschaft. Neben der weit größeren Zahl höchst äußerlich pathetischer hellenistischer Götter von der Art des Poseidon von Melos (Taf. 74) steht dieser Apoll als einer der letzten großen geistigen Synthesen der griechischen Kunst.

Tafel 218. Jünglingskopf, angeblicher Alexander. Marmor. Höhe 0,37 m. Aus Alexandria. London, British Museum.

Mit derberen Mitteln ist in diesem Kopfe eine ähnliche seelische Verfassung ausgedrückt wie bei dem Apollon, eine nervöse Leidenschaftlichkeit, die hier allerdings nicht kontemplativ verfeinert, sondern sinnlich-begehrlich auftritt. Das hängende Haar gibt fast einen Ausdruck von Wildheit. In dem „löwenmäßig" angeordneten Haar und dem „schwimmenden" Auge findet man Anklänge an das Aussehen Alexanders des Großen. Nun hat sich allerdings das Alexanderporträt in der hellenistischen Zeit sehr starke Abwandlungen und Idealisierungen gefallen lassen müssen. Ob dies aber so weit zum Tritonhaften hingegangen sein kann, ist mindestens zweifelhaft. Ich möchte eher ein Elementarwesen, einen Flußgott oder dergleichen darin sehen (vgl. z. B. den Orontes Abb. 100, oder Taf. 219). Im Künstlerischen ist der Kopf wertvoll als eine sehr effektvolle Originalarbeit hellenistischer Zeit.

Abb 145. Meleager mit dem Kopf des kalydonischen Ebers. Marmor. Höhe 2,10 m. Ergänzt Ohren des Hundes und Nasenspitze des Meleager. Rom, Vatikan.

Tafel 219. Triton. Römische Marmorkopie nach hellenistischem Vorbild. Höhe 1,10 m. Ergänzt der Leib vom Nabel abwärts, Vorderteil des rechten Oberarms, Nasenspitze, Stücke an den Haaren und Ohren. Rom, Vatikan, Galleria delle statue.

Der Körper ging unterwärts in einen Fischleib aus, die tierischen Ohren und das Fell vollenden die

Charakteristik des Meerdämons. Der Kopf ist in Haltung und Ausdruck mit einer leidenschaftlichen Sehnsucht und einer ans Tierische streifenden Wildheit erfüllt, die die an sich keineswegs unschönen Formen des Gesichts verzerrt. Die Lippen öffnen sich wie in einem Schrei, die Nüstern sind gebläht, das Auge voll Unruhe und Begehrlichkeit. Das gefährliche Temperament des Meeres ist wunderbar in diesem Dämon verkörpert. Zur Augenbildung vgl. Taf. 195, 4 und Sp. 443.

Tafel 220. Der Barberinische Faun. Kopf der Statue auf Tafel 178; vgl. Sp. 391. München, Glyptothek.

Ein Gesicht von rohesten Formen, aber das Ideal eines Naturburschen, in dem die physische Kraft durch keinerlei athletische Übung oder geistige Bildung veredelt ist. Der Kopf ist knochig und eckig, die Stirn niedrig, ein Wisch des struppigen Haares wächst herein. Der Brauenbogen steigt gegen die Nasenwurzel abwärts und beschattet die vom Rausch tief eingesunkenen Augen. Die Nase ist zwar schmal, verbreitert sich aber zu fast tierischen Nüstern. Der Mund ist roh geschwungen und läßt ein kräftiges Gebiß sehen. Die mächtigen Kinnbacken und die ausladenden Wangenknochen treten unter dem hageren Fleisch deutlich heraus. Aber das alles ist mit so genialer Meisterschaft gegeben, daß man statt der Häßlichkeit nur noch die Großartigkeit der Form empfindet.

Abb. 146. Apoxyomenos des Lysipp (Taf. 62, 213; zu Sp. 480).

Abbildung 147. Herakleskopf. Marmor. Überlebensgroß. Aufnahme nach dem Abguß. Gefunden an der Stelle des alten Aequum in Dalmatien. Im Franziskanerkloster zu Sinj, Dalmatien.

Der Herakles ist ein Beispiel dafür, wie die Ideale in hellenistischer Zeit vergröbert werden, wenn ihr Wesen Anlaß dazu gibt. Ohne daß eigentlich die Formen, einzeln betrachtet, besonders roh wären — sie bauen sich vielmehr durchaus auf dem älteren Heraklesideal auf — ist doch der Gesamtausdruck des Kopfes Brutalität und nichts weiter. Schuld daran sind wohl in erster Linie eine Menge kleinlich naturalistischer Züge, die an Stirn, Augen und Wangen eingetragen sind und die künstlerisch nicht interessant genug wirken, um wie beim Barberinischen Faun den Gegenstand selbst gewissermaßen neutral zu machen.

Tafel 221. Abbildung 148. Sterbender Gallier. Kopf der Statue auf Tafel 174; vgl. Sp. 387. — **Tafel 222. Gallierkopf.** Marmor. Höhe ohne Hals 0,38 m. Kairo, Museum. — **Abbildung 149. Gallierkopf.** Marmor. Lebensgroß. Ergänzt Büste, Nase, Stücke am Haar und an den Lippen. London, British Museum. — **Abbildung 150. Stürzender Gallier.** Marmor. Halblebensgroß. Kopie nach einer Statue aus dem Weihgeschenk des Attalos I. auf der athenischen Akropolis. Ergänzt das Schwert. Venedig, Dogenpalast. — **Tafel 223. Kopf der vorigen Statue,** nach dem Abguß.

Der kapitolinische Kopf (Taf. 221) ist ein Stück Studium nach der Natur, in dem alle Rasseeigentümlichkeiten der Gallier, wie sie die antiken Historiker schildern, getreu, aber etwas trocken und kleinlich nachgebildet sind: der knochige Schädelbau, das strähnige Haar, durch Salben starr gemacht, der kurze Schnurrbart, endlich der Halsring. Im Gesicht ist Finsterkeit und Zorn, das letzte Anstemmen

Abb. 147. Herakles von Aequum (Dalmatien). Hellenistisch. (Sp. 486.)

gegen den Tod. Aber das Problem ist rein physisch erfaßt und wir verspüren wenig von dem höheren Ethos dieser jugendfrischen und ungebändigten Rasse, das den Alten so viel Eindruck gemacht hat, von dem Stolz, der leidenschaftlichen Tapferkeit, dem Todesmut. In weit höherem Maße ist dies in dem Kopf in Kairo der Fall, der zu einer kämpfenden Gestalt gehört hat. Da sind alle Mittel der hellenistischen Kunst aufgeboten — man beachte besonders die Augen —, um das Feuer und die gefährliche Tatkraft der Barbaren zum Ausdruck zu bringen. Aber in demselben Maße nähern sich allerdings die Formen wieder einem allgemeinen Schönheitsideal und verlieren an Rassentreue. Dieser Typisierungsprozeß ist noch weiter fortgeschritten in dem Kopf in London (Abb. 149), bei dem man fast schon zweifeln könnte, ob es nicht ein griechischer Held sei wie etwa der Menelaos mit dem toten Patroklos in der Florentiner Gruppe, wenn nicht die Spärlichkeit des Kinnbartes den Gallier erkennen ließe. Endlich gar der Kopf des stürzenden Galliers in Venedig (Tafel 223, Abb. 150) ist mit seinen verzerrten Brauen und dem Ausdruck eines allgemeinen Pathos kaum sehr verschieden von dem Laokoon (Taf. 237), und die Eigentümlich-

Abb. 149. Gallier aus den Weihgeschenken des Attalos I. London, British Museum (Sp. 488.)

keiten von Haar und Bart sind zu einem rein äußerlichen Merkmal geworden. Die letztgenannte Statue gehört zu der jüngeren Reihe von Weihgeschenken, die Attalos I. auf die Akropolis von Athen gestiftet hatte und in denen sterbende Giganten, Amazonen, Perser und Gallier die zeitgenössischen Großtaten des Königs in Parallele setzten mit allen älteren Kämpfen des Griechentums gegen die Barbaren. Man sieht, wie die Pergamenischen Künstler zuerst zwar den neuen Stoff mit frischer und williger Beobachtungsgabe aufgreifen, aber sehr bald einem ganz allgemeinen und idealisierten Ausdruck von Kampfstimmung und Schmerz zustreben, was in diesem Falle kaum die höhere künstlerische Leistung war.

Abb. 148. Kopf des kapitolinischen Galliers (Tafel 174. 217).

Tafel 224. Antinous als Dionysos. Marmor. Kolossalkopf. Die Augen waren eingesetzt. An dem als Kranz umgelegten Zweig müssen Wein- oder Epheublätter ergänzt werden. Gefunden in Frascati und zuerst dort in Villa Mondragone aufgestellt. Paris, Louvre.

Nach all den aufgeregten Gesichtern der hellenistischen Zeit beschließen wir die Reihe der Unbärtigen mit den kalten klaren Zügen des Antinous. Der Stoff hätte gewiß auch zu einer sinnlich-erregten Darstellung herausfordern können. Aber der Epigonenzeit liegt so etwas fern, sie sucht sich die Vorbilder in der Zeit der „klassischen“ Größe und Ruhe. Wäre nicht die individuelle Bildung von Stirn und Augen, die dem Bithynier eigentümlich war (vgl. Taf. 82 und Sp. 155 fg.), so würden wir glauben, in dem Kopf aus Villa Mondragone die Kopie eines Werkes um 450 v. Chr. vor uns zu haben. Nur sind allerdings die drahtartigen Formen am Haar von unerträglicher Nüchternheit und Härte, und das Gesicht ist leer und glatt. Grade diejenigen Formen verlieren am leichtesten ihr Leben, die die Klassizisten am liebsten nachahmen (vgl. Sp. 435).

Abb. 150.] Gallier aus dem Weihgeschenk des Attalos in Athen.
Halblebensgrosse Marmorstatue. Venedig.

Abb. 151. Zeus des Phidias.
Münze von Elis (Sp. 496).

BÄRTIGE KÖPFE.

Tafel 225. Kopf Rampin. Inselmarmor. Etwas unter Lebensgröße. Gesamthöhe 0,29 m. Reste von Rot an Haar, Bart und an der Oberlippe, wo vielleicht ein Schnurrbart aufgemalt war. Der Kopf gehörte zu einer bewegten Statue, wie die Wendung des Halses zeigt. 1877 in Athen gefunden, zuerst im Besitz eines Gesandtschaftssekretärs Rampin, seit 1896 im Louvre zu Paris.

Der Kopf zeigt die Hilflosigkeit der archaischen Kunst gegenüber dem Problem des Haares. Die Nackenhaare sind in „Perlschnüre“ aufgelöst, der Bart in „Körner“, die Stirnlocken in geperlte Schnecken. Aber trotz dieses rührenden Fleißes wirkt alles wie ein angeklebtes, unruhiges Ornament, das mit dem Kopf in keinem inneren Zusammenhang steht. Auch die Farbe wird an diesem Eindruck nicht viel geändert haben. Da war der einfache Verzicht auf jede Einzelform wie beim Apoll von Tenea (Abb. 127) bei weitem das Klügere. Übrigens ist die Stilisierungsart des Rampinschen Kopfes bei Männern seltener, wogegen sie sich in der jüngeren Hälfte des Archaismus für die Frauenfrisur, etwa bei den athenischen Koren Taf. 113; 238—240, bei einiger Vervollkommnung als sehr brauchbar erweist. Die altertümliche Auflösung des Haares in „Perlschnüre“ ist jedoch nicht für den Marmor erfunden, sondern findet sich zuerst bei den altattischen Skulpturen aus weichem Kalkstein, dem sog. Poros, wo die Weichheit des Materials diese Stilisierung begünstigt. Der Kopf Rampin gehört noch in die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts, wie die Augenbildung beweist, die dem Apoll von Tenea nächstverwandt ist. Der Dargestellte trägt einen Kranz im Haar, anscheinend aus Eichenblättern. Da ein athletischer Sieger kaum bärtig zu erwarten ist, so ist vielleicht ein Priester damit gemeint oder ein Teilnehmer an einer religiösen Festgesandtschaft, etwa zum Eichenhain des Dodonäischen Zeus.

Tafel 226. Behelmter Kopf. Bronze. Höhe 0,27 m. Gefunden auf der athenischen Akropolis. Athen, Akropolismuseum.

Der Helm war für sich gearbeitet und mit Nägeln befestigt, der Schädel ist trotzdem rund ausgearbeitet, nur daß die Haare nicht modelliert sind. Die Brauen sind als besondere Streifen aufgesetzt, die Augen wie üblich aus bunten Stoffen, die Lippen waren vergoldet, der Bart ist aufs feinste ziseliert. Der Kopf gehört in die ersten Jahrzehnte des 5. Jahrhunderts v. Chr., wo man die Bärte gern in diese feste Keilform brachte. Sehr kräftig ist der Schnurrbart. Die Knappheit und Präzision aller Formen erinnert an die äginetische Kunst, und da deren zwei Hauptmeister Kalon und Onatos laut aufgefundener Inschriften um dieselbe Zeit auf der athenischen Akropolis gearbeitet haben, so ist die äginetische Herkunft des Kopfes nicht unmöglich. Die Form des Ohres würde nicht widersprechen (vgl. Taf. 196, 1). Nur wäre freilich dieser Künstler seinen etwas jüngeren Kunstgenossen vom Aphaiatempel im Seelischen weit überlegen, da er seinem Kopfe einen überraschenden Ausdruck von Energie und Schlauheit gegeben hat. Wahrscheinlich handelt es sich um ein Porträt, etwa das Weihgeschenk eines Feldherrn oder eines Waffenläufers, der sein lebensgroßes Bildnis der

Athena gestiftet hat. In der leicht höckerigen Nase mit der abgerundeten Spitze kann man einen individuellen Zug finden.

Tafel 227. Dionysos, früher fälschlich Platon genannt. Bronze. Lebensgroß. Ergänzt die Augensterne. Aus Herculanum. Neapel, Museo nazionale.

Die folgenden Tafeln bis 232 bringen eine Reihe bärtiger olympischer Götter, die vom strengen Stil bis gegen das Ende des 4. Jahrhunderts führt und einige der höchsten Ideale, wie den Zeus des Phidias, in sich schließt. Da aber grade dieser so gut wie verloren ist, so handelt es sich für uns darum, aus den übrigen sein Wesen und seine Nachwirkung, so gut oder vielmehr so schlecht es geht, zu erschließen.

Die herculanensische Bronzebüste ist allerdings insofern kein guter Anfang der Reihe, als ihre Deutung und kunstgeschichtliche Stellung umstritten ist. Doch dürfen wir mit einiger Sicherheit einen Dionysos darin sehen, vor allem wegen der Binde, die hier nicht das Siegeszeichen, sondern eine Tracht ist, die diesem Gotte besonders eignet. Auch das schwermütige Abwärtsblicken paßt am besten zu Dionysos. Das schlichtgestrichene Haupthaar und die sorgfältig gelegten Löckchen am Bart scheinen den Kopf zunächst in die Zeit bald nach Ende des strengen Stiles, etwa um 460—450 v. Chr., zu verweisen. Da aber die losgelösten Löckchen am Bart und die „mouche“ unter dem Kinn sonderbar affektiert aussehen, da ferner die Modellierung von Stirn und Wange sehr durchgearbeitet ist, endlich wegen der weichen Gesamtstimmung des Kopfes, hat man ihn entweder in die Gegend des Kephisodot setzen wollen, der dann im Haar absichtlich archaisiert hätte, oder man hat auch das Ganze für eine eklektische Zusammentragung älterer Elemente etwa in augusteischer Zeit gehalten, wie es die „Elektra“ ist (Taf. 300, Sp. 141). Für die letztgenannte Erklärung scheint mir der Kopf zu viel geistiges Schwergewicht zu haben und da die stärkere Modellierung des Gesichtes dem Kopisten zur Last fallen wird, so dürfen wir ihn doch wohl als ein Werk aus der Zeit kurz vor der höchsten Blüte ansprechen. Der Künstler hat, wenn unsere Deutung das Richtige trifft, die Eigenart eines Olympiers schon in ergreifend starker Weise zum Ausdruck gebracht, und man kann den Dionysos als Charakterbild sehr wohl dem Kassler Apoll (Taf. 201) an die Seite setzen.

Tafel 228. Bärtiger Gott. Marmor. Höhe 0,17 m. Ergänzt die Nase und einiges am Haar. Im Besitze von W. Amelung, Rom.

Aus der Zeit um 450 v. Chr. gibt es eine auffallend große Zahl von Götterköpfen, die im allgemeinen Charakter dem hier abgebildeten enge verwandt sind. Sie haben einen würdevollen, unten breit endigenden gelockten Bart, ein Diadem oder eine Binde im Haar, dazu ruhige breite Gesichtszüge und einen ernsten, aber doch milden Blick. Sehr häufig sind sie als Hermen verwendet, ferner auf Münzen zahlreich. Eine bestimmte Deutung ist selten möglich; außer Zeus kann es Poseidon, Dionysos, Hermes, Asklepios sein. Soviel sieht man, daß es eine der wichtigsten künstlerischen Angelegenheiten dieser Epoche ist, einen Typus für den mächtigen olympischen Gott zu schaffen, der geistige Machtfülle mit erhabener Güte vereinigt. Aus all diesen Versuchen ist dann der Zeus des Phidias emporgestiegen. Wir haben nur die ärmlichen Bronzemünzen **Abb. 151** (Sp. 493) und **Abb. 90** (Sp. 357) als letzten sichtbaren Rest dieses Kultbildes, das dem späteren Altertum als die höchste Offenbarung des Göttlichen erschien. Phidias habe damit der überlieferten Religion etwas hinzugefügt; niemand der es gesehen könne je wieder ganz unglücklich werden. So und ähnlich sucht man den überwältigenden Eindruck seiner Erscheinung in Worte zu fassen. Es ist begreiflich, daß sich die neuere Zeit danach zunächst etwas Hochpathetisches vorstellte und daß die vatikanische Zeusmaske von Otricoli mit ihrer Löwenmähne und der mächtig gefurchten Stirn lange als Nachbildung des phidiasischen Ideals gehen konnte. Aber abgesehen davon, daß von der Löwenmähne leider der größte Teil moderne Ergänzung ist, sind dieser und die verwandten Typen, wie der Asklepios von Melos (Taf. 231) sicher nicht vor der Mitte des 4. Jahrhunderts entstanden. Der Zeus des Phidias hatte schlichtes Haar, das ein wenig in den Nacken herabreichte, und einen Bart von einfachem geschlossenem Umriß. Auch die Stirn scheint nicht hoch gewesen zu sein und das Volumen des Kopfes wurde nur durch den großen Ölzweigkranz gesteigert. Wir müssen versuchen, in Köpfe wie Taf. 228 u. 229 etwas von der geistigen Größe hineinzusehen, die uns im Kopfe des Kassler Apoll (Taf. 201) entgegengetreten ist. Aber dem wirklichen Eindruck wird man damit natürlich niemals nahe kommen. Höchstens daß wir uns noch gegenwärtig halten können, wie der Reisende nach langer Wanderung in das einsame Tal von Olympia kam, wo die Stille und Heiligkeit des Ortes seine Seele vorbereitete. Dann trat er aus der blendenden Helle des Tages in die enge, dämmerige, rings umsäulte Cella, an deren Rückwand der sitzende Gott

Abb. 152. Asklepios. Marmorstatuette aus Epidauros. 4. Jahrhundert v. Chr. Athen, Nationalmuseum.

bis zur Decke aufragte, erdrückend nahe und in eine berauschende Farbensymphonie getaucht. Der Thron aus schwarzem Ebenholz, aber reich geschmückt mit Reliefs und Bildern; der Unterkörper des Gottes verhüllt mit goldenem Gewand, in das mit buntem Schmelz Lilien und Zierat eingestickt waren; darüber dann die Brust in dem matten Schimmer des Elfenbeins, und endlich der Kopf, umrahmt vom goldenen Kranze. Daß dieser Anblick dem griechischen Wallfahrer den Atem versetzte und er, der so ganz in Anschauung lebte, eine göttliche Offenbarung zu sehen glaubte, können auch wir noch ein wenig nachfühlen.

Tafel 229. Zeus oder Asklepios. Kopf einer etwas überlebensgroßen Marmorstatue. Nach dem Abguß. Dresden, Kgl. Skulpturensammlung.

Die Dresdener Statue, ein ruhig stehender Mann mit dem Himation um den Unterkörper war früher als Asklepios ergänzt. Treu suchte in ihm einen Zeus nachzuweisen, indem er ihm ein Szepter in die Rechte gab. Der Kopf hat in Haarbildung und Profilführung die größte Verwandtschaft mit dem Poseidon im Parthenonfries (Taf. 497) und es kann kein Zweifel sein, daß es eine Kopie nach einem Werk aus dem Kreise des Phidias ist. Für Zeus hat der Kopf vielleicht nicht genug Überlegenheit und Kraft im Ausdruck, die Milde herrscht vor, und Furtwängler hat daher an der Deutung auf Asklepios festgehalten.

Tafel 230. Zeus von Mylasa. Marmor. Höhe 0,48 m. Gesichtslänge 26 cm; danach war die ganze Gestalt etwa 2,5 m groß. Der Hals ist zum Einsetzen in die wahrscheinlich sitzende Statue gearbeitet. Auf dem Oberkopf Löcher für einen Kranz, sowie für einen zylindrischen Aufsatz, den sogenannten Polos. Gefunden in Mylasa bei Halikarnass in Karien. Boston, Museum of Fine Arts.

Die Herkunft des Kopfes und der zu ergänzende Polos machen es wahrscheinlich, daß der karische Zeus Labraundos dargestellt ist. Nach der Haarbehandlung dürfte es eine Originalarbeit des 4. Jahrhunderts sein. Der Typus ist noch von der Einfachheit des 5. Jahrhunderts, nur ist die geistige Temperatur weicher und milder. Man hat mit großer Wahrscheinlichkeit einen späten Nachklang des phidiasichen Zeus von Olympia darin gesehen.

Tafel 231. Asklepios von Melos. Marmorkopf, überlebensgroß. Höhe 0,52 m. Aus Melos. London, British Museum.

Um die Mitte des 4. Jahrhunderts setzt in der Götterbildung eine neue Bewegung ein, die die schlichten älteren Formen durch stärkere und pathetischere ersetzt. Die neue Art knüpft sich für uns an den Namen des Künstlers Bryaxis, der unter anderem das Bild des neugeschaffenen Gottes Sarapis machte, dessen Kult als ein für Griechen und Ägypter gemeinsamer von dem ersten Ptolemäerkönig in Alexandria eingeführt wurde. Sarapis trägt ein Scheffelmaß auf dem Haupte und sein Antlitz ist von mächtigen fast perückenhaften Locken umrahmt, die auch die Stirn tief beschatten. Dieser neue Grundgedanke, die Mächtigkeit des Kopfes durch Haarfülle zu steigern, begegnet uns bei dem Zeus von Otricoli und vielen anderen Götterköpfen des 4. Jahrhunderts. Sie stehen wahrscheinlich in engerem oder weiterem Zusammenhang mit der Tätigkeit des Bryaxis, der anscheinend im 4. Jahrhundert eine ähnliche Rolle als Götterschöpfer gespielt hat wie Phidias im 5. Jahrhundert.

Auch der herrliche Asklepios von Melos gehört zu dieser Reihe. Doch hat der schöne Haarkranz hier nichts Übertriebenes. Die hochgebaute Stirn ist gefurcht, die Augen liegen tief im Kopf, die Wangen sind durchgearbeitet. Die vollen Lippen zeugen von sinnlicher Kraft, aber ohne jeden Anflug von Uned-

lem. Das schönste ist der strahlende klare Blick. Man hatte den Kopf früher für Zeus gehalten, bis Brunn durch eine wundervolle Formenanalyse ihn als Asklepios erkannte. Eine Statuette aus Epidauros hat dann die Deutung bestätigt (**Abb. 152**).

Tafel 232. Poseidon. Marmorkopie. Höhe 0,43 m. Nach dem Abguß. Aus Porcigliano. Rom, Vatikan, Museo Chiaramonti.

Auch bei diesem Kopf kann man die Deutung mit Sicherheit aus den Formen finden. Das Gesicht ist nach allen Richtungen durchfurcht, das Haar wild durcheinandergeworfen, die langen Strähne hängen wie feucht herunter: Poseidon als alter Schiffskapitän. Auch die Fältchen über der Nase und in den Augenwinkeln sind charakteristisch für den verwitterten Seebären, der bei Sturm und Regen in die Ferne schauen muß. Die Augen ähneln außerordentlich denen des Apoxyomenos und im Barte finden sich so unmittelbare Analogien zu dessen Haupthaar, daß der Kopf mit allgemeiner Zustimmung dem Kreise des Lysipp oder dem Meister selber zugewiesen worden ist.

Tafel 233. Perikles. Marmorherme mit Inschrift. Höhe 0,59 m. Ergänzt der größere Teil der Nase und die Spitze des Helms. London, British Museum.

Den Göttern reihen wir einige bärtige Männerköpfe aus verschiedenen Jahrhunderten an und beginnen mit einem inschriftlich bezeugten Porträt, das also streng genommen nicht in unsere Betrachtungen gehörte. Aber tatsächlich ist es so gut wie ein Idealkopf. Denn die individuellen Formen sind so stark dem Schönheitsideal der Zeit angenähert, daß man höchstens in dem etwas breiten Munde und der eigentümlich schiefen Haltung des Kopfes etwas Persönliches heraus fühlt. Da das einzige literarisch bezeugte Bildnis des Perikles von Kresilas gearbeitet war und wir nur einen einzigen Periklestypus in mehreren Kopien besitzen, so ist die Identifikation so gut wie sicher, zumal damit auch ein antikes Kunsturteil über Kresilas bestätigt wird: ‚nobiles viros nobiliores fecit', er hat edle Männer noch edler dargestellt. Perikles trägt den Helm als Abzeichen des Feldherrnamtes, von dem aus er jahrelang die athenische Politik leitete. Die Komiker spotten über ihn, daß er einen spitzen Schädel, einen Zwiebelkopf habe, und das mag mitgesprochen haben, daß er dem Kresilas im Helme saß.

Abb. 153. Vornehmer Perser. Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. Kalkstein. Aus Kypros. Konstantinopel, Ottomanisches Museum.

Abbildung 153. Vornehmer Perser. Weicher Kalkstein. Lebensgroß. Aus Cypern. Konstantinopel, Ottomanisches Museum.

Abb. 154. Faustkämpfer von Olympia (Tafel 231). Athen, Nationalmuseum.

Wie die griechische Kunst ihren Einfluß bis an beide Enden des Mittelmeers erstreckt, lehrt dieser kyprische und der schöne Frauenkopf aus Spanien Tafel 243. In Kypros hat schon im 6. Jahrhundert der griechische Einfluss die Nachahmung ägyptischer und assyrischer Kunst abgelöst, ohne daß in diesem Lande der reinen Imitation die Qualität der Arbeiten damit viel besser geworden wäre. Selten erheben sie sich zum Range eines wirklich sympathischen Kunstwerks wie der Perserkopf, der einen Vornehmen in der bekränzten Tiara darstellt, ein Weihgeschenk in einem Götterbezirk. Es ist eine ähnliche Art der Idealisierung wie beim Perikles. Auch zeitlich wird der Kopf ungefähr in die Mitte des 5. Jahrhunderts gehören.

Tafel 234. Bärtiger Kopf. Marmor. Höhe 0,39 m. Vom Mausoleum zu Halikarnaß. London, British Museum.

An dem Prunkgrabe, das Artemisia, Schwester und Gattin des Königs Maussolos von Karien 352 v. Chr. ihrem verstorbenen Bruder errichten ließ, stand das Königspaar selbst auf dem pyramidenartigen Dach des Gebäudes auf einem Viergespann. Zwischen den Säulen des tempelartigen oberen Teiles waren Porträtstatuen, wahrscheinlich von Verwandten oder Vorfahren des Königs. Zu einer solchen gehört der schöne Kopf unserer Tafel, ein vollständig idealisiertes Bildnis wie die vorigen. Das Auge hat die lastenden Wülste und den tiefen Blick, wie wir es von Skopas her kennen, und da dieser Meister neben Timotheos, Bryaxis und Leochares am Baue arbeitete, so wird der Kopf seiner Werkstatt entstammen. Die Haare zeigen besonders deutlich die Manier des 4. Jahrhunderts, ein kantiges und dabei doch malerisch-weiches Schneiden der einzelnen Locke.

Tafel 235. Abbildung 154. Faustkämpfer. Bronze. Lebensgroß. Die Augen waren eingesetzt. Aus Olympia. Athen, Nationalmuseum. — **Tafel 236. Faustkämpfer.** Kopf der Statue auf Tafel 167; vgl. Sp. 363. Rom, Thermenmuseum.

Der olympische Kopf ist eine naturalistische Studie von höchster Feinheit und Kraft. Das wilde Gelock, die finsteren Augen, die eingedrückte Nase, der breitgezogene Mund, das sind alles Züge einer nicht allzu sympathischen Persönlichkeit. Aber in den gerunzelten Brauen und dem ganzen Gesicht liegt doch der Ausdruck des geschulten Willens und der geistigen Gewandtheit eines intelligenten Fechters. Bei dem römischen Kopfe dagegen ist nichts übrig geblieben als die Blödheit des Stiers, der einzig mit der rohen Kraft draufgeht.

In der künstlerischen Arbeit ist der olympische Kopf von allererstem Range. Die Haare sind nicht nur auf das lebendigste und mannigfaltigste bewegt, sondern auch aufs sauberste durchziseliert. Die Fältchen unter und neben dem Auge, die Haare der Brauen, die Kratzer auf der Stirn sind mit dem allerfeinsten Naturgefühl gemacht. Man hat vermutet, daß der Kopf vielleicht der des Athleten Pulydamas sei, der sich als eine Art neuer Herakles gebärdete und einen Löwen mit den Händen erdrosselt zu haben behauptete. Sein Siegerbild war von der Hand des Lysipp. Bei einem so naturgetreuen Bilde lassen sich natürlich keine unmittelbaren Vergleichspunkte mit den Idealköpfen finden. Aber glauben möchte man es gerne, daß wir hier die Hand des größten Bronzebildners des 4. Jahrhunderts vor uns haben.

Tafel 237. Laokoon. Kopf aus der Vatikanischen Gruppe **Abb. 155.** Marmor. Lebensgroße Figuren. Ergänzt der rechte Arm des Vaters, der nach Ausweis einer Ansatzstelle gegen den Hinterkopf herabgebogen war, wodurch die Gruppe einen dreieckigen oberen Abschluß bekommt; ergänzt ferner der rechte Arm des jüngeren Sohnes, der kraftlos herabhängen müßte und die rechte Hand des älteren Sohnes. Gefunden 1509 in den Thermen des Titus. Rom, Vatikan.

Die berühmte Gruppe ist von den Künstlern Agesandros, Athanodoros und Polydoros von Rhodos gearbeitet. Durch neuerlich gefundene Inschriften ist erwiesen, daß diese Bildhauer um die Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. gelebt haben. Ihr Werk ist die letzte große Leistung der griechischen Kunst. Auch künstlerisch bedeutet es einen Endpunkt. Über die gräßliche Tragik dieser Gruppe konnte die Antike nicht hinaus gelangen und auch die neuere Kunst hat sie kaum überboten. Wir stehen ihr, wenn wir von der älteren griechischen Kunst herkommen, mit geteilten Gefühlen gegenüber. Die Bewunderung für die großartige Konzeption und das Raffinement der Durchführung macht uns doch nicht vergessen, daß mehr ein ungemein klarer und erfahrener Kunstverstand an der Arbeit gewesen ist als ein unmittelbares Schaffen aus der Tiefe der Empfindung. Und so bleibt auch unser persönliches Empfinden stumm, das bei viel unbedeutenderen Werken früherer Epochen sich warm berührt fühlt.

Im Kopf des Laokoon ist mit allen plastischen Mitteln gearbeitet, die nur immer im langen Laufe der früheren Entwicklung gefunden worden sind. Das Haar zerwühlt und durcheinander geworfen, die Stirn verzogen, daß die Spannung der linken Braue sich in den Stirnknochen eindrückt, die Augen mit der höchsten Steigerung des Tritonenpathos erfüllt, der Mund geöffnet, daß man die klägliche Bewegung der Zunge sieht. So bringt uns auch der Kopf nicht etwa noch eine letzte künstlerische Offenbarung, sondern nur die Steigerung des Längsterworbenen bis in die letzte Möglichkeit.

Abb. 155. Laokoon. Um die Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. Rom, Vatikan (Tafel 237).

Abb. 156. Archaische Mädchenstatue. Anfang des 5. Jahrhunderts v. Chr. Athen, Akropolis (Sp. 507).

Abb. 157. Mädchenkopf von dem Giebelakroterion des Aphaiatempels von Aegina. Um 480 v. Chr. München.

FRAUENKÖPFE.

Tafel 238. Archaischer Mädchenkopf von der Statue auf Taf. 112 links. Marmor. Höhe der Statue 1,21 m. Reste von Rot und Grün an Haar, Augen und Gewand. — **Tafel 239. Mädchenkopf** von einer halblebensgroßen Statue. Marmor. Höhe des Erhaltenen 0,80 m. Reste von Violett am Chiton. — **Abbildung 156. Oberkörper** einer lebensgroßen **Mädchengestalt.** Marmor. Reste von Bemalung am Auge. — **Tafel 240. Kopf** einer **Mädchenstatue.** Marmor. Halblebensgroß. — Sämtliche Statuen sind im „Perserschutt" (Sp. 231) der athenischen Akropolis gefunden. Athen, Akropolismuseum.

Die Köpfe stammen aus einem längeren Zeitraum. Taf. 238 wirkt in Augenbildung und Ausdruck am ältesten, er dürfte in die Zeit bald nach der Mitte des 6. Jahrhunderts, die Glanzzeit des Peisistratos zu setzen sein; wir haben oben (Sp. 234) ein attisches Werk unter jonischem Einfluß in ihm zu sehen geglaubt. Die charakteristischste Vertreterin der jonischen Art ist die Statue Taf. 113, deren Kopf mit den schrägen Schlitzaugen, dem süßen Lächeln und den überzierlichen Stirnlöckchen das Extrem des Stils vor Augen stellt. Diese Züge sind in Tafel 239, einem Stück der gleichen Epoche, zu einer feinen und gehaltenen Liebenswürdigkeit gemildert. Erheblich jünger ist die Statue in **Abbildung 156,** mit der wir in den Anfang des 5. Jahrhunderts kommen. Die Zierlichkeit des Gesichts hat breiteren und festeren Formen weichen müssen, der Mund ist ernster, der Blick strenger. Das jüngste Werk ist Tafel 240, das gegen

Abb. 158. Kopf der Deidameia (Taf. 238, Abb. 159). Westgiebel von Olympia (Abb. 114a).

480 v. Chr. anzusetzen ist und in Kinnbildung und Gesichtsausdruck schon den strengen Stil ankündigt.

Die Äußerlichkeiten des Stils — Standmotiv, Gewandanordnung, Fältelung der Haare u. s. w. — sind allen diesen Statuen gemeinsam. Aber in der Gesichtsbildung herrscht eine überraschende Mannigfaltigkeit, denn noch gibt es keinen Schönheitskanon im Sinne der entwickelten Kunst.

Tafel 241. Athena aus dem Westgiebel des Aphaiatempels auf Aegina. Kopf der Statue auf Taf. 114 links. München, Glyptothek.

Die Göttin trägt einen Helm der sog. attischen Form. Es ist eine festsitzende Kappe, die meist Wangenklappen hat (vgl. Taf. 86). Der korinthische dagegen ist ein Visierhelm mit Augenlöchern, der für gewöhnlich zurückgeschoben getragen wird (Taf. 233), aber im Gefecht das Gesicht völlig bedeckt (Taf. 83 rechts). Der attische Helm hat in der Regel einen hohen Helmbusch, der bei der korinthischen Form seltener ist. Rand und Kappe des Helms waren bei der aeginetischen Athena mit Bronzeornamenten geschmückt. Das Haar ist um die Stirn noch ganz in die scharf geknickten Wellen der archaischen Zeit gelegt, während es im Nacken schon etwas weicher und natürlicher fällt. Von diesem Haar gingen drei große Locken nach vorn, wo sie auf der Brust in drei Stiftlöchern befestigt waren. Das Gesicht ist in der Grundlage vollkommen archaisch, knapp und scharf in Auge und Mund, nur an Kinn und Nasenflügeln etwas fülliger. Zur aeginetischen Kunst vgl. Sp. 173, 433, 438.

Abbildung 157. Mädchenkopf von Aegina. Marmor. Höhe 0,245 m. Er gehörte zu den Mädchenstatuen, die auf dem Tempelgiebel neben den hohen Rankenakroterien standen. München, Glyptothek.

Obwohl die Frisur in der Anlage noch ganz archaisch ist, sind die Haarsträhne nicht mehr von der konventionellen Knittrigkeit und Kantigkeit, sondern weicher und fließender. Das feine Lächeln des Gesichts ist wie ein Abschiedsgruß des Archaismus.

Tafel 242 links. Abbildung 158. Kopf der Deidameia aus dem Westgiebel des olympischen Zeustempels. — Abbildung 159. Gruppe der Deidameia mit Kentaur, ebendaher. — **Abbildung 160. Lapithin** aus der linken Hälfte des Giebels. — **Tafel 242 rechts. Liegende Frau** aus der linken Giebelseite. Kopf der

Abb. 160. Kopf einer Lapithin aus dem Westgiebel von Olympia (Abb. 114a).

Abb. 159. Deidameia und Kentaur. Gruppe aus dem Westgiebel von Olympia (Abb. 114a).

Statue Abb. 103, Sp. 383. Der ganze Giebel Abb. 114a, Sp. 408.

Auch in den Frauenköpfen macht der Künstler des Westgiebels kennzeichnende Unterschiede zwischen der vornehmen Braut (Taf. 242 l. und Abb. 158) und der gewöhnlichen Lapithin (Abb. 160). Jene hat die ungemein kleidsame Häubchentracht, und die Züge sind so schön und rein, wie sie nur immer dieser Epoche gelingen konnten. Die Kopfhaltung (Abb. 159) ist von ausdrucksvoller Grazie. Die Lapithin ist viel derber im Gesichtstypus und härter in der Einzelform und das drahtartige Haar ist ohne jeden Reiz.

Eine lehrreiche Vergleichung bieten die Köpfe der Tafel 242. Das Dach des Zeustempels hatte häufig durch Erdbeben gelitten. Die Löwenköpfe, die als Wasserspeier an den Traufseiten sitzen, sind vielfach erneuert worden und zwar immer im Stile der Zeit, sodaß man eine hübsche Übersicht der Formenentwicklung dieses Motivs bis in die späthellenistische und römische Epoche bekommt. Auch die Ecken des Westgiebels sind einmal zerstört gewesen, und die vier liegenden Frauen sind jüngere Wiederherstellungen, wie zunächst der andere Marmor, pentelischer statt parischer, beweist. Der jüngere Künstler hat sich

in der Anlage der Gestalten offenbar genau an die Vorbilder gehalten, verrät aber in jeder Einzelform, daß sein eigenes Stilgefühl ein anderes ist. Am Profil des älteren Kopfes (242 l.) ist die Stirn schwach gewölbt, am Auge eine Einsattelung, die Nasenspitze stumpf, der Mund geschlossen, das Kinn in einer einzigen runden Linie geführt. An der Stirn des jüngeren Kopfes (242 r.) liegt auf der Höhe der Brauen eine Vorwölbung, die Nase ist länger und mit feiner Spitze, die Lippen sind geöffnet, das Kinn ist mit einer energischen, winklig geknickten Linie umgrenzt. Das Auge liegt bei dem ersten Kopf weit vorn, das obere Lid überschneidet das untere nicht; bei dem jüngeren Kopf ist das Auge mit seinem inneren Winkel tief eingesenkt, das Oberlid geht mit einer lang auslaufenden Linie über das untere fort, und der hautige und fleischige Charakter der Lider ist trefflich wiedergegeben. Endlich ist das Haar des jüngeren Kopfes in der lockeren, duftigen, etwas kantigen Art des 4. Jahrhunderts geschnitten, die bei den alten Figuren der Olympiagiebel nicht vorkommt.

Tafel 243. Abbildung 161. Frauenbüste von Elche. Weicher Kalkstein, bemalt; Rot an Lippen und Haube, Spuren von Rosa am Gesicht. Die Augen waren aus farbigen Stoffen. Höhe 0,53 m. Gefunden 1897 bei Elche in der Nähe von Alicante (Spanien). Paris, Louvre.

Während uns Abb. 153 an das östliche Ende des Mittelmeers geführt hat, bringt uns diese Büste an die westliche Peripherie der griechischen Welt, in die alte Ibererstadt Ilici, heute Elche, an der spanischen Ostküste, ein Gebiet, an das schon im 6. Jahrhundert von Norden her griechische, von Süden karthagisch-phönizische Handelsniederlassungen angrenzten. Schon früher waren dort merkwürdige Skulpturen von barbarisiertem altgriechischem Stil gefunden worden, bis mit dieser Büste ein wirkliches Kunstwerk besonderer Art zu Tage kam. Ein Gesicht von einfachen großen Formen, mit niedriger Stirn, schmaler Nase, sanften mandelförmigen Augen, einem festen etwas vorgeschobenen Mund. Es ist unverkennbar, daß dies die Formen des griechischen strengen Stils sind, nur in dem nachgiebigen Kalkstein ein wenig weicher und vertriebener ausgeführt, als wir von Marmor und Bronze her gewöhnt sind. Das ernste, aber merkwürdig lebendige Gesicht ist eingerahmt — und nicht unwirksam — von einem ungeheuren Putz: über einer spitzen Tuchhaube, die Haar und Hinterkopf völlig bedeckt, liegt vorne ein Metallband mit drei Buckelreihen, an dem zu beiden Seiten riesige radförmige Scheiben hängen, die innen zellenförmig durchbrochen und am Rand mit Buckeln und Fäden verziert sind. Außerdem sitzen an den Ohren volutenartig verzierte Schmuckstücke, von denen eine Unmenge von Bommeln auf die Schultern herabgehen. Der Hals ist behängt mit drei dicken, perlartigen Ketten mit zahlreichen Anhängern. Ketten, Räder und Ohrringe sind offenbar aus getriebenem Golde zu denken. Die Brust ist von einem dünnen Untergewand bedeckt, ein schwerer Mantel liegt um die Schultern, der in den breiten Zickzackfalten des strengen Stils auseinanderschlägt. Schon die alten Schriftsteller haben den iberischen Frauen nachgesagt, daß sie sich mit übermäßigem Schmuck behängen. Bei der barbarisierten Manier der sonstigen Skulpturen von Ilici ist es hier offenbar ein Grieche selbst gewesen, ein wandernder Bildhauer, der es wundervoll verstanden hat, sein reines Formengefühl aus der barbarischen Überladung siegreich hervorleuchten zu lassen.

Tafel 244. Abbildung 162. Sphinx von Ägina. Marmor. Höhe 0,97 m. Gefunden 1904 bei Furtwänglers Ausgrabungen am Aphroditetempel auf Ägina. Ägina, Museum.

Die Sphinx ist den Griechen ein Todesdæmon, der die Seelen der Verstorbenen davonträgt. Ein geflügelter Löwenleib wird mit einem Frauenkopf, in jüngerer Zeit auch mit einer Frauenbrust vereinigt. Ähnliche Wesen sind die Sirenen, Vögel mit Mädchenkopf oder Mädchenbrust, die mit ihrem Gesang die Seele fortlocken in das Haus des Hades. So werden die Schrecken des Todes gemildert, hier durch süßen Gesang, dort durch die Schönheit. Sphingen und Sirenen sind darum beliebte Grabdenkmäler. (Vgl. Abb. 174, Sp. 545). Für die auf Ägina gefundene Sphinx ist die ursprüngliche Verwendung allerdings nicht ganz sicher, da sie in eine byzantinische Mauer verbaut gefunden wurde. Wegen der Nähe des Aphroditetempels hat Furtwängler vermutet, daß sie vielleicht als Eckakroter auf dem Giebel gestanden habe, ähnlich wie die Greife auf den Ecken des äginetischen Aphaiatempels.

Die Sphinx von Ägina ist eine der ergreifendsten Schöpfungen ihrer Art aus der Zeit vom Ende des strengen Stils. Die Haare umrahmen in großen schweren Massen den Kopf, die Stirn ist hoch und klar, die Augen weit geöffnet. Im Mund liegt auch in der Zerstörung noch ein Ausdruck von weichem Ernst. Der Blick hat etwas rätselhaft Hoheitsvolles und Unergründliches. Er ist wie das Schicksal, das unerbittlich und ernst, aber nicht grausam naht, in Notwendigkeit,

Abb. 161. Frauenbüste von Elche (Taf. 243). Griechisch-Iberisch. Paris, Louvre.

aber in Schönheit. So viel Tiefe in einen Frauenkopf zu legen, ist der griechischen Kunst selten gelungen.

Furtwängler hat sich von allen seinen Erfolgen als Ausgräber über die Sphinx am meisten gefreut. Drei Jahre nach ihrer Auffindung, bei der Fortsetzung der Ausgrabungen auf Ägina hat der Todesdaemon ihn selbst befallen, zu früh und auf der Höhe seines Könnens und seines Ruhmes. Die griechische archäologische Gesellschaft hat ihm auf sein Grab in Athen ein bronzenes Nachbild der Sphinx gesetzt (Abb. 163, Sp. 520).

Tafel 245. Athena des Myron. Kopf der

Statue Tafel 119, Sp. 243. **Abb. 164. Wiederholung des Athenakopfes,** in Dresden, K. Skulpturensammlung. Marmor. Höhe 0,32 m.

Die Göttin trägt einen korinthischen Helm, unter dem zur Milderung des Druckes ein weiches Lederfutter liegt, das in dem Ausschnitt über den Ohren zwei große Falten bildet. Unter dem Helmrand kommt das Haar in großen, langgewellten Strähnen hervor wie ein üppiger schwerer Kranz; hinten ist es in eine dicke Rolle aufgenommen. Die Linien von Helm und Haar sind bei aller Einfachheit von großem Reichtum der Bewegung und von wundervoller rhythmischer Kraft.

Das Gesicht ist in den beiden Kopien merkwürdig verschieden. Am Dresdener Kopf sind die Wangen voll und haben etwas von der prallen Energie des Diskobolkopfes (Taf. 200). Die Augen sind sehr präzis modelliert, mit plastisch und scharf abgesetzten Rändern. Der Ausdruck ist kräftig ernst, fast brummig. Am Frankfurter Kopf sind alle Wölbungen weicher, die Augenlider weniger scharf, das Oval der Wangen zarter. Die Züge sind beweglicher, geistiger und haben etwas von jener Durchsichtigkeit, die man bisweilen bei nervös veranlagten Mädchen findet. Im Ausdruck ist nur ein Hauch von dem entschiedenen Ernst des Dresdener Kopfes, gemildert zu einer feinen Indignation.

Abb. 162 Sphinx von Aegina (Tafel 244).

Wir müssen uns fragen, wie wir aus diesen zwei so verschiedenen Überlieferungen die Urschrift herzustellen haben. Zweifellos ist der Dresdener Kopf im Formalen dem Urbild weit näher, wie der Vergleich mit dem Diskobolen lehrt. Aber die weit stärkere geistige Wirkung geht von dem Frankfurter Kopfe aus. Hat ihr Künstler die Verfeinerung ganz aus eigener Erfindung vollzogen? Ich glaube nein, denn dann wäre er ein Selbstschöpfer gewesen, der an künstlerischer Kraft ein ganz Großer, ja dem Myron hätte überlegen sein müssen. Wir wollen uns vielmehr erinnern, daß von Gesichtern dasselbe gilt wie von Büchern: der eine liest dies, der andere jenes aus ihnen heraus. Der Künstler des Dresdener Kopfes gab mit Treue die tastbare Form des Bronzevorbilds, aber die äußere Treue ist hier nicht auch die innerliche. Denn in der Bronze wird durch den spiegelnden Glanz des Metalls die Oberfläche aufgelöst und das Volumen der Form reduziert, während bei der gleichmäßigen Durchleuchtung des Marmors die Flächen stärker zusammengehalten werden und voller wirken. Der Künstler des Frankfurter Kopfes hat zweifellos weit lebhafter als der andere das Wesen des Kopfes gesehen und empfunden, und so weicht er im Tastbaren bewußt vom Vorbild ab, um in der Wirkung ihm um so näher zu kommen.

Tafel 246. Weiblicher Kopf, Amazone genannt. Bronzeherme. Etwas über lebensgroß. Höhe 0,51 m. Ergänzt die Augäpfel. Gefunden in Herculanum zusammen mit der polykletischen Doryphorosherme Tafel 203. Neapel, Museo nazionale.

Da diese Herme scheinbar als Gegenstück zu der mitgefundenen Doryphorosherme des Apollonios gedacht ist — die Ansätze des Hermenschaftes, die sog. χεῖρες, haben dieselbe ungewöhnlich lange Form —, so wollte eine alte Vermutung die Amazone des Polyklet darin erkennen. Aber abgesehen davon, daß dieser Kopf sicher nicht von der Hand des Apollonios ist, sondern von viel geringerer Arbeit, warum sollte man nicht ebensogut ein Werk etwa des Phidias als Gegenstück gewählt haben? Furtwängler glaubte die Amazone des Phidias darin zu erkennen, indem er sie dem Matteischen Typus (Taf. 145, Sp. 306) zuschrieb. Aber durch den praktischen Versuch mit den Abgüssen überzeugte er sich von der Unmöglichkeit, weil der Kopf für diese grazilste von den drei Amazonen viel zu schwer und zu massig, außer-

Grabmal Adolf Furtwänglers. Athen.

dem nach der falschen Seite bewegt ist. Überhaupt schwebt die Deutung auf eine Amazone ganz in der Luft, da der Kopf gradesogut Artemis sein kann. Jedenfalls hat er mit den ephesischen Amazonen, soweit die erhaltenen Zeugnisse ein Urteil zulassen, gar nichts zu tun.

Hingegen scheint mir die kunstgeschichtliche Stellung des Kopfes sehr klar. Mit Polyklet hat er nicht die geringste Gemeinschaft. Der hervorstechendste Zug ist die ungewöhnlich stark gebaute Stirn mit den weitausladenden Brauenbogen und dem scharfen Knick zu den Schläfen hin, denselben Zügen also, die beim Kassler Apoll (Taf. 201) grundlegend sind. Auch im Haar ist Verwandtschaft, sowohl in der Begrenzungslinie um die Stirn wie in dem Charakter der einzelnen Haarwellen, die trotz einer gewissen Gleichmäßigkeit am Ursprung sich gegen die Schläfen hin immer mehr überschneiden und ineinanderschieben. Die - oberflächlich betrachtet - ähnliche Disposition bei den Haaren der polykletischen Amazone (Taf. 144) ist in ihrem Wesen ganz anders, indem dort ein strenger Parallelismus bis zu Ende durchgeführt ist. Ganz übereinstimmend ist dagegen die Anlage bei der kapitolinischen Amazone (Taf. 143): Parallelführung vom Scheitel aus, dann zunehmende Verschlingung. Gegenüber der verstandesmäßigen Klarheit Polyklets hat das attische Werk wieder die reichere Phantasie. Die Fortsetzung der kapitolinischen Amazone aber ist die Lemnia, wie wir sogleich sehen werden. Der Herculanische Kopf stellt sich also mit Entschiedenheit in die Reihe der phidiasischen Werke, in der er ein höchst wichtiges Bindeglied vom Kassler Apoll zur Lemnia bildet. Wenn wir nun zwar nicht mit Furtwängler die ephesische Amazone des Phidias darin sehen können, so stehe ich nicht an, sie für die leibliche Schwester des Kassler Apoll zu halten, im kunstgeschichtlichen Sinne so gut wie der Bedeutung nach. Die Kraft der ursprünglichen Konzeption und die Großheit der Gesinnung haben sich auch in der Mittelmäßigkeit der Kopie erhalten.

Abb. 164. Athena des Myron. Replik in Dresden (Sp. 517. Taf. 119. 245).

Tafel 247. 248. Abb. 165. Athena Lemnia des Phidias. Marmorkopf, etwas über lebensgroß. Bologna, Museo civico. Vgl. Tafel 120 und Abb. 56.

Gehen wir vom Haar aus, so finden wir bei diesem Kopfe ein Kunstmittel, das zwar seit der archaischen Kunst bekannt ist, aber hier zuerst mit vollem Bewußtsein in seiner ganzen Wirkungskraft durchgeführt wird: das Gegenspiel von Haar und Binde. Der Bandstreifen schneidet scharf in das elastische Gefüge des Haares ein, sodaß es daneben in dicken Massen überquillt, die nun von überzeugender Lockerheit sind. Ferner ist die Binde ganz glatt gelassen, damit die Haare um so bewegter erscheinen. Man sehe, wie wenig im Vergleich dazu der Künstler des delphischen Wagenlenkers (Taf. 199) oder selbst noch der des Amelungschen Zeus (Taf. 228) aus dem Binden- oder Diademmotiv einen Kontrastwert zu machen wußten, ganz zu schweigen von den archaischen Köpfen (Taf. 238—240). Bei der Lemnia sind die Haare von einem graden Scheitel aus zur Seite gestrichen, auch dies eine Errungenschaft der phidiasischen Epoche, vielleicht sogar des Meisters selbst, da der strenge Stil nur das gleichmäßige Verteilen vom Wirbel aus kennt. In wundervollen reichen Schlängelungen streben die einzelnen Haarsträhne vom Scheitel abwärts, um unter die Binde zu tauchen und dann mit anderer Bewegungsrichtung in noch reicheren, jetzt kleineren Wellen durcheinander zu schlüpfen. So etwas kann als Ganzes niemals in der Wirklichkeit beobachtet worden sein. Es ist dieselbe Art der künstlerischen Gestaltungskraft, der synthetischen Phantasie, die wir an den

Abb. 165. Athena Lemnia des Phidias (Taf. 247. 248. 120. Abb. 56). Nach Abguss.

Gewändern der Parthenonfrauen bewundert haben. Gemeinsam ist beiden Lösungen die rein plastische Auffassung des Problems. Das Haar der Lemnia bedeutet innerhalb dieser Anschauungsart den Höhepunkt. An keinem späteren Kopf des 5. Jahrhunderts ist das Haar weder mit solcher Liebe, noch mit solchem Gelingen plastisch behandelt worden. Das Werden und die Vorstufen dieses Haarstils haben wir zur vorigen Tafel bereits besprochen und man kann, weil es sich, um relativ leicht analysierbare Einzelformen handelt hier deutlicher als sonst die schrittweise Bereicherung der Einzelheiten übersehen. Aber auch die stetige Vertiefung des Gesamtproblems! Denn darin liegt das Große in der griechischen Kunstentwicklung, daß aller Fortschritt in der Einzelform nicht etwas äußerlich Hinzugebrachtes ist, sondern als ein innerlich Notwendiges herauswächst aus der steigenden Fülle und Tiefe der künstlerischen Gesamtkonzeption.

Das Antlitz der Lemnia, bei der wir so glücklich sind auch die Nase unversehrt zu besitzen, ist die reinste Schönheit, so wie sie das 5. Jahrhundert verstand. Das Gesicht ist als ein ausschließlich plasti-

Abb. 166. (Sp. 529.) Athena von Leptis. Originalarbeit aus der 2. Hälfte des 5. Jahrh. v. Chr. Konstantinopel, Ottomanisches Museum (Abb. 167).

sches Problem erfaßt. Im Grundbau sind diejenigen Verhältnisse gefunden, die wir instinktiv als die naturgewollten empfinden (Sp. 431) und die der Künstler uns geklärt und vereinfacht vor Augen stellt. Der Blick wird nicht müde, diese Formen zu verfolgen. Es ist dieselbe Art von Genuß, wie wenn man die Linien eines Ornamentes oder einer Melodie in sich aufnimmt, Formen, die besonders für den Zweck erfunden sind, die Empfindung in eine geschlossene rhythmische Bahn zu leiten. Bei einem menschlichen Antlitz aber steigen wir dabei auf zu Höherem, zum Mitschwingen jenes unübersehbaren Empfindungskom-

plexes, den wir unter dem Begriff Seele zusammenfassen. Die reine Schönheit ist uns eine Offenbarung über uns selbst, die die menschliche Empfindung in ihrer Totalität ergreift und erregt, uns ausfüllt ohne Rest und für Augenblicke uns von uns selbst befreit. Es ist das große Mysterium reiner Anschauung, nach dem die Menschheit auf zahllosen Wegen sucht und das sich manchen Seelen und Epochen ausschließlich in der Religion vollendet, anderen in der Kunst, anderen in der Natur, den Griechen in alle dem vereinigt. Höchste Naturform, menschliche Seele, Göttlichkeit, das liegt in den Zügen der Lemnia beschlossen.

Für den modernen Beschauer haben die griechischen Götterideale, besonders die des 5. Jahrhunderts, zunächst vielleicht etwas Unpersönliches. Der heutige Mensch hat zu der absoluten plastischen Form, der zudem die vom Künstler gewollte farbige Differenzierung verloren gegangen ist, nicht das enge Verhältnis wie frühere Zeiten. Malerei und Musik sind die Künste, in denen sich das moderne Empfinden ausspricht und erschöpft. Dennoch hoffen wir durch Zusammenstellungen und Vergleiche, wie die hier gegebenen, den Weg ins innere Wesen der antiken Plastik zu ebnen. Je mehr man sich nun in ein Werk wie die Lemnia vertieft, desto lebendiger muß das eminent Persönliche dieser Schöpfung werden. Sie ist keineswegs bloß ein harmonisches Gesicht von einer allgemeinen abstrakten Schönheit. Sondern es ist ein Charakter. Entschlossenheit und fester Wille im Mund, Klugheit und Klarheit um die Augen, und alles das auf dem Grunde einer starken und reinen Weiblichkeit. Es ist jener seltene Typus von Frauen, die ohne aus den Grenzen ihres Geschlechts zu schreiten, doch der geistigen Produktivität des Mannes nahe zu kommen vermögen und ihm dabei in der Unmittelbarkeit ihrer Empfindungen und Entschließungen überlegen bleiben. Solche Mädchen pflegen für das Wesen ihres Vaters besonderes Verständnis zu haben und ihm nahezustehen; sie sind als Kameradinnen besser wie als Geliebte. Das ist Athena, die Lieblingstochter des Zeus, die kriegerische Schützerin der geistvollsten Stadt Griechenlands, die Freundin der Helden, der Künstler, Handwerker und der kunstreichen Mädchen.

Tafel 249. Weiblicher Kopf von einer Giebelfigur des Parthenon, der sogenannte Weber-Labordesche Kopf. Marmor. Überlebensgroß; Höhe von Kinn bis Scheitel 0,33 m. Ergänzt Nase, Lippen und Kinn, sowie ein Stück des Hinterkopfes. Bis Anfang des 19. Jahrhunderts in einem Hause der Familie Sangallo in Venedig eingemauert. Aus Athen mitgebracht wahrscheinlich von Felice San Gallo, dem Sekretär Morosinis, des Feldherrn der Venezianer, der 1687 die Türken in Athen belagerte. Beim Abbruch des Hauses kam der Kopf in die Hände von Bildhauern, die ihn verarbeiten wollten. David Weber, ein in Venedig lebender Kunstfreund, der sich mit Parthenonstudien befaßt hatte, erkannte ihn an der Marmorart (pentelischer Marmor mit Glimmerschichten) und am Stil als Stück vom Parthenon, und kaufte ihn um ein geringes. 1844 wurde er von dem Grafen Léon de Laborde erworben und nach Paris gebracht, wo er sich im Besitz der Familie de Laborde befindet.

Trotz der Verwitterung und Ergänzung hat der Kopf an großartiger Monumentalität nichts eingebüßt. Nur hat er allerdings dadurch vielleicht jene Unpersönlichkeit bekommen, die uns nicht erlaubt, sich an seinen Formen festzusaugen und sie ganz zu durchdringen. Ein wenig liegt das aber wohl von Anfang im Wesen des Kopfes. In großen Massen sind die einzelnen Elemente zusammengehalten - Haar, Wangen, Hals -, ohne stärkere Gliederung und individuelles Leben. Man wird keine Benennung der Dargestellten wagen, es könnte so gut eine Nike wie eine große Göttin, Aphrodite oder Artemis sein. Die „Venusringe“ am Hals kennzeichnen sie nur allgemein als ein schönes Weib in der Blüte der Jahre. Der ganze Formencharakter erklärt sich aus der großen Entfernung, aus der der Kopf gesehen werden sollte, 17 m über dem Boden. Es ist wieder ein Beispiel für die

Abb. 167. Athena von Leptis (Abb. 166).

Abb. 168. Nike von Brescia (Taf. 252).

Berechnung der Fernwirkung, der wir im phidiasischen Kreise schon öfters begegnet sind (Sp. 373). Auch der Kopf des „Theseus“ (Taf. 176) sowie ein neuerkanntes Bruchstück eines weiblichen Parthenonkopfes in Stockholm haben die gleiche vereinfachte, im höchsten Sinne „dekorative“ Stilisierung.

Abbildung 166. 167. Athena von Leptis. Marmor. Höhe 1,12 m. Gefunden in Leptis (Afrika). Konstantinopel, Kais. Ottomanisches Museum.

Diese Statue von zweidrittel Lebensgröße ist eines der nicht seltenen Originale zweiten Ranges aus dem 5. Jahrhundert, an denen eine gewisse Derbheit der handwerksmäßigen Mache unverkennbar ist, die aber erfreuen durch die Größe und Vornehmheit des Wurfs und die Sicherheit der ausführenden Hand.

Tafel 250. Mädchenkopf mit Haube. Marmor. Unterlebensgroß, Höhe des Ganzen 0,215 m. Ergänzt die Nasenspitze. Paris, Louvre.

Das liebliche Köpfchen schließt sich in Haartracht und Gesichtstypus an die ‚Alkamenes‘-Aphrodite (Taf. 124) und verwandte Köpfe aus der Mitte des 5. Jahrhunderts an, ist aber im Format und im Stimmungsgehalt um einiges jünger, sodaß wir es in die zweite Hälfte des Jahrhunderts herabrücken müssen. Das Häubchen liegt vorne straff über der Stirn, hinten hält es die Haare wie in einem Säckchen oder einer Schleuder zusammen, weshalb diese Art von Hauben σφενδόνη oder ὀπισθοσφενδόνη genannt wird. An den Schläfen dringt das Haar in lockeren Strahlen nach hinten und gibt damit dem an sich langgestreckten Gesichtsoval mehr Wirkung ins Breite. Die weiche Kopfhaltung, der halbgeöffnete Mund, der träumerisch ins Weite gehende Blick, endlich eine leichte Schiefheit der Nase geben etwas Persönliches und den Ausdruck einer weichen, sehnsüchtigen Stimmung, einer feinen Sinnlichkeit, die im 5. Jahrhundert nicht häufig ist. Es muß ein Wesen aus dem Kreise der Aphrodite sein und wir könnten uns den Körper nicht besser ergänzen als nach dem Vorbild der zarten ‚Charis‘ im Thermenmuseum (Taf. 125), die wir als eine jüngere Entwicklung der ‚Alkamenes‘-Aphrodite erkannt haben. Diese von der jonischen Art ausgehende und vielleicht dauernd von ihr befruchtete „jonisch-attische“ Kunstrichtung geht mit ihrem Streben auf eine weichere, sinnlichere Schönheit ziemlich selbständig neben der so viel strengeren und monumentaleren rein attischen Art her und ist eine glückliche Ergänzung zu ihr.

Tafel 251. Frauenkopf aus Lerna. Marmor. Höhe 0,38 m. Von einem Hochrelief. Gefunden bei Lerna in der Argolis. Athen, Nationalmuseum.

Dieser Kopf vertritt eine große Klasse von Frauenköpfen des 4. Jahrhunderts, die in den Grundlagen, in dem breiten vollen Gesichtsoval, dem wellig zur Seite gestrichenen Haar, der großen und einfachen Behandlung der Wangen ganz die Art des 5. Jahrhunderts fortsetzen. Von dem Kopf der Kore des Erechtheions (Taf. 129) führt ein gerader Weg zu dem von Lerna. Besonders häufig findet sich der Typus an den attischen Grabreliefs des 4. Jahrhunderts. Aber der Vergleich mit dem Karyatidenkopf zeigt auch, wie bei dem Lernäischen Kopf die plastische Lösung von malerischen Elementen durchdrungen worden ist. Die Haare sind nicht so präzis in einzelne Strähne zerlegt, die Weichteile nicht so prall und entschieden in den Wölbungen, die Lider weniger scharf umrändert. Alle Formen verfließen ineinander und die Grundstimmung, formal wie seelisch, ist eine weiche Fülle, die fast schon an Üppigkeit streift. Es waren Skopas und Praxiteles, die diese malerischen Elemente an Kopftypen wie Tafel 253 und 254 ausgebildet haben. Die fortlebenden Typen aber der älteren Zeit haben

sich willig nach diesen neuen Ideen gewandelt, ohne ihren Grundcharakter darum aufzugeben.

Tafel 252. Abbildung 168. Nike von Brescia. Bronze. Überlebensgroß; Höhe 1,95 m. Ergänzt Helm, Schreibgriffel. Brescia, Museo civico. — **Abbildung 169. Aphrodite von Capua,** im dortigen Theater gefunden, Kopie wahrscheinlich hadrianischer Zeit. Marmor. Höhe 2,10 m. Ergänzt die Arme, die Nasenspitze und Stücke an den Falten. Neapel, Museo nazionale.

Die Siegesgöttin tritt auf einen Helm und schreibt auf einem Schilde die Geschichte des Krieges nieder. Auf der Trajanssäule ist eine ganz entsprechende Gestalt in der Mitte des spiraligen Reliefstreifens eingeschoben, da wo die Darstellung des ersten Dakerkrieges endigt und der zweite Krieg beginnt. Die Statue von Brescia stammt aus etwas früherer Zeit; da sie an einem von Vespasian erbauten Tempel gefunden worden ist, ist sie wahrscheinlich gleichzeitig mit ihm. Die Erfindung geht jedoch auf das vierte Jahrhundert v. Chr. zurück und zwar war es ursprünglich eine Aphrodite, die sich im Schilde des Ares spiegelte. Die Aphrodite von Capua in Neapel ist eine getreuere Kopie des Urbildes, das von Furtwängler dem Skopas zugeschrieben wird, ohne daß seine Gründe eine ganz überzeugende Beweiskraft hätten. Bei der Neapler Aphrodite ist der Oberkörper nackt, für Nike hat der römische Künstler ein Untergewand von eigener, ziemlich nüchterner Erfindung hinzugefügt, wie er auch an dem Mantel geändert hat.

Im wesentlichen ungeändert ist der Kopf der Nike, ein charakteristischer Typus aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts. Was zuerst in die Augen fällt, ist die nunmehr streng durchgeführte Gradlinigkeit des Profils. Die Stirn geht ohne eine merkliche Einsenkung in die Nase über, während bei der Lemnia z. B. diese Teile im stumpfen Winkel zu einander stehen, wie es in der Natur die Regel ist. Der Kontur von Lippen und Kinn ist weicher und süßer. Das Haar dagegen steht der rein plastischen Auffassung des 5. Jahrhunderts noch nahe. Das gezierte Löckchen vor dem Ohr, eine Mode hellenistischer Zeit, ist Zutat des Kopisten. Auf eine nähere Analyse der Formen dürfen wir jedoch nicht eingehen, da wir es mit keiner getreuen Kopie, sondern, wie die Gewandbehandlung zeigt, mit einer freieren Nachbildung zu tun haben. Jedenfalls aber ist der Kopf ein gutes Beispiel für vorpraxitelische Köpfe des 4. Jahrhunderts.

Tafel 253. Weiblicher Kopf. Pentelischer Marmor. Überlebensgroß; Höhe 0,41 m. Gefunden

Abb. 169. Venus von Capua. Neapel.

am Südabhang der athenischen Akropolis. Athen, Nationalmuseum. **Abbildung 170. Römische Kopie desselben Kopfes.** Marmor. Aufnahme nach dem Abguß. Ergänzt Nasenspitze, Teile vom Haar an der rechten Seite. Berlin, Königl. Museen.

Der athenische Kopf ist ein wundervolles Original aus der Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. Es liegt ein eigentümliches Pathos, ein sehnsüchtiges Schwärmen in Mund und Augen, das aber keineswegs weichlich ist. Denn die physische Natur des Kopfes, der starke Knochenbau an Stirn und Kinn, die vollen straffen Wangen zeugen von großer Kraft und gesunder Sinnlichkeit. Die Binde im Haar weist auf ein Wesen des bakchischen Kreises, etwa eine Mänade oder besser vielleicht Ariadne. Der Fundort stützt die Deutung, da sich am Südabhang der athenischen Akropolis der Bezirk des Dionysos mit dem berühmten Theater befand. Wegen des pathetischen Ausdrucks und wegen der Augenbildung, an der sich die Wülste über dem äußeren Augenwinkel wiederfinden, hat man den Kopf dem Skopas zugewiesen. Der Gesamtcharakter ist jedenfalls ganz im Geiste

dieses Meisters und die Ausführung ist ersten Ranges. Man beachte die zarten Schwellungen am Hals, die Feinheit der Mundwinkel, die empfundene Führung der Augenlider — auf unserer Tafel besonders am Unterlid des rechten Auges deutlich, — endlich die meisterhafte Behandlung des Haares mit dem ganz zarten Ansatz an der Schläfe. Dies ist nun vollentwickelt die neue malerische Art des 4. Jahrhunderts, die nicht zerlegt, sondern die Haarmassen mit wenigen kantigen Schnitten abteilt. Sie erreicht eine Duftigkeit und seidige Weichheit, die der plastischen Manier des 5. Jahrhunderts unerreichbar war.

Zu unserer besonderen Belehrung hat der Zufall eine an sich sehr gute Kopie dieses Kopfes aufbewahrt (Abb. 170), der einzige Fall, wo wir Original und Nachbildung vergleichen können. Grade die intimsten Schönheiten hat der Kopist nicht festzuhalten vermocht. Der Mund ist derb und fast blöde geworden, die Augenlider sind scharf abgesetzt, der Haaransatz mit einer philiströs deutlichen Linie markiert und das Haar selbst pedantisch in einzelne Strähne geteilt, damit man jede Form hübsch einzeln abtasten kann. Alles Vibrierende, Weiche, Schwimmende ist fort. Es ist als ob man die Stimmung eines Gedichtes in Prosa erzählen wollte. Man kann sich das Verhältnis dieser beiden Köpfe nicht deutlich genug einprägen, um danach für andere Kopien den richtigen Standpunkt zu gewinnen.

Tafel 254. Knidische Aphrodite des Praxiteles. Marmor. Aus Tralles im Mäandertal (Kleinasien). Berlin, Privatbesitz (von Kaufmann). **Abbildung 171. Kopf der Replik im Vatikan.** (Abb. 82, Sp. 336). Ergänzt Nasenspitze, Hals.

Abb. 170. Antike Kopie des Kopfes Tafel 253. Berlin, K. Museen.

Der Kopf von Tralles, auf griechischem Kunstgebiet gefunden, ist eine der wenigen Kopien, die dem Geiste des Originals nahe kommen. Wir brauchen von dem, was uns der Skopasische Kopf der vorigen Tafel gelehrt hat, nur wenig hinzuzutun, um die süße Weichheit des Urbildes zu ahnen. Der Vergleich der beiden Köpfe ist auch für ihre Stimmung lehrreich. In beiden ist Liebessehnsucht, aber bei jenem erscheint sie mänadisch stark, hier verhüllt, fast unbewußt. Dort eine robuste, vollblütige Natur, hier alles schmelzende Zartheit und weiblichste Anmut. Am schönsten ist der Blick, dies weiche, in sich selbst versunkene Hinträumen in die Ferne. Die Alten nannten es das ὑγρόν, das Feuchte des Auges. Das Unterlid ist ohne scharfe Begrenzung, ganz weich gerundet, gegen die Mitte etwas verdickt, nach den Winkeln zu flach sich verlierend und man meint, es sei in augenblicklicher Spannung ein klein wenig gehoben, so wie es bei sinnlicher Erregung unbewußt geschieht. Auch die Lippen sind ganz weich gerundet (in den Mundwinkeln leider zwei entstellende Kratzer), und an Wangen und Kinn sind die feinsten und zartesten Übergänge. Die Nasenflügel sind von vornehmer Schmalheit, die Nasenlöcher klein. Der Umriß des Kopfes ist das vollendetste Oval, von einer süßen Harmonie der Linien, die nie wieder übertroffen worden ist. Die klare, reine Stirn, in der Mitte vorgewölbt, wird von dem Haar im Dreieck umrahmt, sodaß sie höher erscheint als sie ist. Das Haar löst sich von der Stirn in ganz feinen seidigen Strähnen los, die in schlichten Wellen nach hinten streben, zweimal leicht überschnitten von der Binde (Abb. 171). Man wird es sich nur blond denken können. Es gibt kaum einen andern Frauenkopf der Antike, der so anspruchslos frisiert wäre. Und dieses ist vielleicht das Größte, was wir an der Meisterschaft des Praxiteles rühmen können, daß er die höchste Schönheit in der höchsten Einfachheit gesehen hat. Das Absichtslose ist es, was am unmittelbarsten wirkt.

Tafel 255. Mädchenkopf praxitelischen Stils. Parischer Marmor. Höhe 0,46 m. Ergänzt Ober- und Hinterkopf, die Nase, ein Stück des Kinns, der Hals und die Büste. Aufnahme nach dem Abguß, in dem der Kopf nach Brunns Angaben mit einer leichten Neigung aufgesetzt ist. Bei der graden Stellung des Originals geht die feine Modellie-

Abb. 171. Kopf der knidischen Aphrodite des Praxiteles. Von der Statue im Vatikan. (Taf. 155.)

rung um Nase und Lippen verloren. München, Glyptothek.

Der Kopf war ein besonderer Liebling Brunns und ist daher unter dem Namen „das Brunnsche Mädchen“ bekannt. In Kopfumriß und Stirnbildung, wie in der Schlichtheit der eng am Scheitel liegenden Haare — es ist hier die sogenannte Melonenfrisur — stellt sich der Kopf nahe zu der Knidierin. Es ist ein jüngeres Wesen, mädchenhafter, aber doch wohl schon Frau. Brunn deutete sie auf Persephone, die Gattin des Unterweltsgottes, die aber in ihrem Fühlen vor allem die Tochter der Demeter bleibt und im Kulte den Namen Kore, das Mädchen, behält (vgl. Sp. 285). Um den Mund mischen sich Liebenswürdigkeit und Ernst, und der gesenkte Blick hat in Brunns Aufstellung eine leichte Schwermut, Züge, die sich vortrefflich mit dem Wesen der Kore vereinigen. Doch ist nicht ganz ausgeschlossen, daß

es das Idealporträt eines jungen Mädchens ist nach Art der „kleinen Herculanerin“ und der Statue von Ägion (Abb. 65). Der Kopf ist griechische Arbeit des 4. Jahrhunderts, obwohl keine von erstem Range. Aber die feine Sicherheit der Hand, besonders in dem duftigen Ansatz der Haare, ist bewundernswert.

Tafel 256. Aphrodite. Marmor. Lebensgroß; Gesichtslänge 0,21 m. Ergänzt die Nase und ein Teil der Oberlippe. Im Besitze des Lord Leconfield, Petworth (England).

Dieser Aphroditekopf steht in der Mitte zwischen der Knidierin und der medizeischen Venus. Gegenüber der Knidierin sind alle Formen kleiner, niedlicher, und das Kinn hat sogar schon das übertrieben süße Grübchen der Medizeerin. Das Haar ist viel gebauschter und gelockerter als bei der Knidierin. Furtwängler hat in der ersten Entdeckerfreude ein neues Original und zwar von des Praxiteles eigener Hand in dem Kopfe gesehen, doch wird er jetzt meist nur als vortreffliche Kopie betrachtet, worüber ohne Kenntnis des Marmors kein sicheres Urteil möglich ist. Jedenfalls scheint mir die Entwicklung ins Süße, ähnlich wie bei der vermeintlichen Phryne (Tafel 160), kaum mehr innerhalb der Persönlichkeit des Praxiteles zu liegen.

Tafel 257. Das Mädchen von Chios. Parischer Marmor. Lebensgroß. Gefunden auf Chios. Boston, Museum of Fine Arts.

In diesem Kopfe vollendet sich eine künstlerische Formenanschauung, die zuerst bei den Frauenköpfen des Praxiteles stärker hervortritt, das impressionistische Sehen. Alle scharfe Begrenzung, alles sachlich Tastbare wird aufgegeben, der Kopf besteht nur noch aus Licht- und Schattenwerten. Die Schwellungen und Übergänge sind unsagbar fein. Es ist dasselbe fast mystische Weben des Lichts wie in den Gesichtern Lionardos, nur daß zu einer Mona Lisa das Dämonische fehlt. Diese Entwicklungsmöglichkeit des plastischen Problems ist in der Renaissance nur von wenigen geahnt worden, in unserer Zeit hat sie einen großartigen Vertreter in Rodin gefunden. Es ist begreiflich, daß für Rodin, der überhaupt ein großer Kenner und Verehrer der griechischen Plastik ist, grade dieser Kopf eine Offenbarung bedeutete, wie er selbst gestanden hat: „Ce buste immortel est entré dans mon existence comme un bienfait des dieux .... L'auteur de ce buste était évidemment en même temps un fort et un sensible d'une sensibilité exquise: d'ailleurs on n'obtient pas la grâce sans avoir la force profondément. La grâce n'est qu'une déclinaison de la vigueur.“*) (Le Musée 1904, S. 298). Es ist bezeichnend, daß dem modernen Künstler hinter aller nervösen Zartheit dieses Kopfes doch vor allem die ungeheure Kraft und Gesundheit entgegentritt, die die Antike niemals verliert. Das Sfumato des Mädchens von Chios ist durchaus ein künstlerisch-formales, kein seelisches Problem.

Kunstgeschichtlich steht das Mädchen von Chios auf einer Entwicklungslinie, die von der Knidierin herkommt, und zwar sowohl in der malerischen Formenauffassung wie im Temperament, weniger im Typus des Gesichts. Der Ernst, die Vornehmheit, das Träumerische ist geblieben, und jede Neigung zum Süßlichen nach Art der Medizeerin und schon der Aphrodite Leconfield ist ferngehalten. Gesteigert ist die duftige Behandlung des Haars, das Schwimmende des Blicks — wie wenn Wasser im Auge steht und den Kontur des Unterlids verschwommen macht —, die Weichheit der Lippen, die schöne Fülle des Halses. Formal ist der Kopf von Chios eine Offenbarung, denn kein anderes Werk hat die wertvollste Errungenschaft des Marmorkünstlers Praxiteles, den Zauber des durchleuchteten Steins, so rein und stark bewahrt und zu Ende gedacht. Für eine genauere zeitliche Ansetzung fehlen die Anhaltspunkte. Doch wird man bei so viel Zartheit und Anmut ungern weit in die hellenistische Zeit hinabgehen. Was den Künstler anlangt, so darf trotz der Gemeinsamkeit der künstlerischen Grundprobleme keineswegs übersehen werden, wie sehr der Kopf in den Einzelformen von den praxitelischen Typen abweicht. Das Gesichtsoval ist anders, indem die Stirn stärker nach den Seiten auslädt und die Brauenbogen kräftiger sind; die Nasenwurzel ist auffallend breit, der Nasenrücken verschmälert sich jedoch nach unten immer mehr, während die Nasenflügel wieder ganz weit ausladen und fast so breit wie der Mund sind. Bei der Knidierin dagegen ist der Nasenrücken von gleichbleibender Breite und die Nasenflügel sehr schmal. Auch die stärkere Betonung der Wangenbeine weicht von der praxitelischen Art ab. Im Kopftypus ist dieser Künstler also durchaus selbstständig und eigenartig. Und wenn wir mit Recht glauben, daß die vielgeschäftigen Söhne des Praxiteles in Werken wie der Medizeischen Venus die gangbarsten Werte der Künstlerschaft ihres Vaters mit Geschick

*) „Diese unsterbliche Büste ist wie eine Wohltat der Götter in mein Leben getreten . . . Der Schöpfer dieser Büste war offenbar gleichzeitig ein Starker und ein Feinfühliger von ausgesucht feiner Empfindung: übrigens erreicht man Grazie nicht ohne von Grund aus Kraft zu besitzen. Die Grazie ist nichts als eine Erscheinungsform der Lebenskraft.“

und Berechnung ausbeuteten, so wird der Schöpfer des Kopfes von Chios sicher ein Abseitsstehender gewesen sein, der aus innerem Triebe einem schweren künstlerischen Probleme auf seine Weise bis zum Ende nachging.

Tafel 258. Frauenkopf, der sogen. Schöne Kopf aus Pergamon. Marmor. Etwas über lebensgroß; Höhe 0,33 m. Berlin, Königl. Museen.

Auch dies ist ein wertvolles Original der hellenistischen Zeit. In Pergamon blüht neben dem Realismus der attalischen Weihgeschenke (Taf. 174; 221 ff.) ein auf große pathetische Wirkung gerichteter Stil, der seinen Höhepunkt im großen Altar des Eumenes II erreicht (Abschnitt ‚Reliefs'). Auch der ‚schöne Kopf' hat von diesem Pathos. Aber während an dem Altar die dekorative Routine zu einer etwas äußerlichen Auffassung der Formen verführt, verbindet dieser Kopf mit dem feurigen Temperament der pergamenischen Kunst eine Feinheit der impressionistisch gesehenen Form, deren Poesie zauberhaft und unerschöpflich ist. Mit ihm verglichen wirkt bei dem Kopf von Chios das Sfumato der Formen vorwiegend als artistische Leistung, während hier „Inhalt" und „Form" eins geworden sind. Es ist als habe das sehnsüchtige Verlangen einer heroischen Frauenseele diese weichen und doch so starken Züge von innen heraus gebildet. Diese Innerlichkeit wird noch lebendiger, wenn man den skopasischen Kopf Taf. 253 daneben hält, der ja formal eine deutliche Vorstufe ist, aber weder die seelische Tiefe noch auch die geschlossene Bilderscheinung des pergamenischen Werkes hat.

Tafel 259. Abbildung 172. Aphrodite von Melos. Parischer Marmor; aus zwei Stücken zusammengesetzt. Überlebensgroß; Höhe 2,04 m. Gefunden im April 1820 auf der Insel Milo in einer Nische, die wahrscheinlich zu einem Gymnasion gehört hat. Von dem Marquis de Rivière, damaligem französischem Gesandten in Konstantinopel, an König Ludwig XVIII von Frankreich geschenkt und im Louvre zu Paris aufgestellt.

Die berühmteste Antike ist auch die umstrittenste. Die Bücher und Aufsätze über sie gehen in die Hunderte, aber immer noch ist das Problem ihrer Ergänzung ungelöst und die Zeit ihrer Entstehung ein Gegenstand des Zankes. Die Franzosen setzen sie nach wie vor in die Zeit des Phidias oder des Praxiteles oder zwischen beide. Von den Deutschen hat Furtwängler die Ansetzung in hellenistische Zeit aus äußeren und inneren Anzeichen besonders eindringlich begründet, und Klein ist ihm in seiner Geschichte der Griechischen Kunst in der Hauptsache gefolgt. Nicht ganz entscheidend ist ein verloren gegangenes Plinthenbruchstück, das den Namen eines Künstlers Agesandros (oder Alexandros) von Antiochia am Mäander, einer erst im Anfang des 3. Jahrhunderts gegründeten Stadt trägt. Es war mitgefunden worden und wurde von dem damaligen Direktor des Louvre, dem Comte de Clarac, trotz des Widerspruchs anderer als an die Fußplatte der Venus anpassend betrachtet, allerdings als eine antike Restauration. Seither ist es aus dem Louvre verschwunden, sodaß eine Nachprüfung unmöglich ist. Aber auch ohne dies äußere Zeugnis läßt der Stil der Aphrodite über die Entstehung in hellenistischer Zeit keinen Zweifel übrig für alle diejenigen, die nicht in Großartigkeit der Formenauffassung allein ein Ursprungszeugnis für das

Abb. 172. Aphrodite von Melos (Taf. 259).

5. oder 4. Jahrhundert erblicken. Im Gegenteil hat ja gerade die hellenistische Zeit das höchste Bestreben nach Monumentalität. Allerdings stammen die künstlerischen Grundgedanken zu der melischen Aphrodite aus dem 4. Jahrhundert, denn der Zusammenhang mit der ‚skopasischen' Aphrodite von Capua (Abb. 169; vgl. Sp. 532) ist unverkennbar. Aber neben sie gehalten bedeutet die melische Statue eine Steigerung ins Heroische und doch zugleich eine Annäherung ans Menschliche. Denn neben der etwas abstrakten Schönheit der Capuanischen hat der Kopf der melischen auffallend individuelle Züge: eine sehr starke Nase, eigentümlich herabgezogene Mundwinkel, ein zu kleines Kinn, wogegen der sehr lange Hals ein allgemeines Schönheitsmerkmal des hellenistischen Zeitgeschmacks ist. Wenn somit die melische Göttin mehr eine Umschöpfung als eine Neuschöpfung ist, so ist doch die Durchführung eine vollkommen persönliche Leistung des Künstlers. Die Großartigkeit und Vornehmheit in der Auffassung der weiblichen Formen stellen ihn seiner Gesinnung nach ganz nahe zu Praxiteles (Sp. 336). Dieser Künstler war an lebendigem Formgefühl den Großen der älteren Zeit durchaus ebenbürtig, an seelischer Differenziertheit jedoch und an Persönlichkeitsgefühl ihnen überlegen. Und eben dies, daß trotz aller Hoheit so unendlich viel unmittelbar Menschliches aus den Zügen seiner Göttin spricht, hat seinem Werke die ungeheure Wirkung auf die heutige Menschheit gesichert. Nichts kann die individuelle Leistung dieses Künstlers besser ins Licht setzen, als der Vergleich mit den beiden folgenden konventionellen Götterköpfen der gleichen Epoche (Abb. 173. Taf. 260).

Über die verschiedenen Ergänzungsversuche der Venus von Milo kann nur mit zwei Worten berichtet werden. Die rechte Hand lag an dem Gewand vor dem Schoß, ohne es zu berühren; der linke Oberarm war wagrecht erhoben, der Unterarm jedenfalls im Winkel gebogen. Die Linke hielt einen Apfel, wenn das mitgefundene Bruchstück einer Hand, wie meist angenommen wird, zugehörig ist. Sicher ist, daß kein Ares daneben stand, obwohl man in römischer Zeit diesen Venustypus mehrfach so gruppiert hat. Allgemein aufgegeben ist ferner die Ergänzung mit dem Schild in beiden Händen nach Analogie der Venus von Capua. Unmöglich ist endlich die Tarrallsche Herstellung, wo auf dem angeschobenen Plinthenstück mit der Agesandrosinschrift eine Herme von halber Höhe der Hauptfigur steht, sodaß eine peinliche Lücke bis zu deren erhobenem Arme entsteht. Furtwängler ließ auf dem viereckigen Einsatzloch des Plinthenstücks, das auch er für zugehörig und ursprünglich hielt, einen hohen Pfeiler emporgehen, auf den sie den linken Arm auflegte, ähnlich wie bei der Statuette Taf. 152. Da die lange harte Linie des Pfeilers aber in dem großen Maßstab unerträglich wäre, so habe ich vorgeschlagen, statt dessen einen halbhohen Sockel mit einem stehenden Eros zu nehmen, dem die Göttin den Arm über die Schultern legt, was ebenfalls in Terrakotten und Marmorstatuetten vorkommt. Aber da die Zugehörigkeit des Agesandrosfragments mit dem Einsatzloch wieder unsicher geworden ist — eine alte bei der Auffindung angefertigte Zeichnung gibt es mit einer Herme vereinigt, — so bleiben alle Vorschläge unbefriedigend. Zum Glück sind die Verstümmelungen so, daß sie der künstlerischen Wirkung kaum Eintrag tun, ja man hat paradox behauptet, ohne die Arme wirke die Venus gewiß schöner. Sollte aber wirklich einmal durch archäologische Arbeit oder neue Parallelmonumente das richtige Motiv gefunden werden, so wäre doch kein Künstler im Stande, das Fehlende wirklich im Geiste und in der Empfindung des alten Meisters nachzuschaffen.

Abbildung 173. Artemiskopf von Damophon von Messene. Marmor. Kolossalkopf. Die Augen waren buntfarbig eingesetzt. Aus Lykosura in Arkadien. Athen, Nationalmuseum.

Der Kopf gehörte zu einer Artemisstatue, die mit Demeter, Kore und dem Ortsheros Anytos zusammen die Kultgruppe im Demetertempel zu Lykosura in Arkadien bildete und von dem messenischen Künstler Damophon im 2. Jahrhundert v. Chr. gearbeitet war. Es ist dasselbe runde Gesichtsideal der hellenistischen Zeit wie bei dem pergamenischen Kopf Tafel 258, aber wie leer, um nicht zu sagen dumm sind hier Formen und Ausdruck. Die Kunst des griechischen Mutterlandes ist in der hellenistischen Zeit, wie wir schon zu den delphischen Karyatiden (Spalte 299) sahen, entweder klassizistisch oder ganz von den großen Vorbildern der ostgriechischen Kunst abhängig.

Tafel 260. Kopf einer Göttin. Bronze. Kolossal; Höhe 0,375 m. Gefunden in Sadagh (Satala) bei Erzindjschan (Armenien). London, British Museum.

Auch dieser Götterkopf ist ein Beispiel für die Veräußerlichung, der bei steigender Routine in der späterhellenistischen Zeit die künstlerischen Ideen verfallen. Es ist der Inbegriff des hellenistischen Schönheitsideals, ein rundes, volles Gesicht mit einem ganz kleinen, aber nach unten in runde Fülle über-

Abb. 173. Artemis des Damophon von Messene. 2. Jahrh. v. Chr. Aus Lykosura in Arkadien. Athen, Nationalmuseum.

gehenden Kinn und mit kleinem geschwelltem Mund. Aber trotz aller Üppigkeit der Formen und trotz der effektvollen Haltung wirkt das Ganze leer und starr und alle unmittelbare Empfindung ist gewichen. Die gezierten Löckchen an Stirn und Schläfen sind ein hellenistisches Lieblingsmotiv. Bei dem Apoll aus den Caracallathermen (Tafel 217) sind sie in den Dienst einer Idee gestellt und zur Verstärkung des Stimmungsausdrucks benützt. Hier haben sie sich zu konventionellen Schnörkeln verflacht. Der Kopf wird an das Ende der hellenistischen Zeit zu setzen sein. —

Wir haben damit einige Typen überblickt, die uns als bezeichnende Vertreter sich auswirkender künstlerischer Grundgedanken erscheinen. Mehr abseits der großen Entwicklungslinien stehen die beiden folgenden Werke.

Tafel 261. Das Mädchen von Antium. Kopf der Statue auf Tafel 136 (Sp. 287 fg.) Rom, Thermenmuseum.

Wie der Gewandstil, so hat auch der Kopf dieser merkwürdigen Statue wenig unmittelbare Analogien. Am nächsten verwandt erscheint der Kopf des lysippischen Eros Tafel 215 und 63 (Sp. 482 und 122). Die Knappheit der Fleischmodellierung, der Schnitt der Augen, die merkwürdige Einziehung an der Nasenwurzel, die Grundform der Lippen sind sehr ähnlich.

Auch im Haar sind die Wirrheit und Unregelmäßigkeit in der Anordnung, sowie die malerische, man möchte sagen gewischte Behandlung der Einzelform so übereinstimmend, daß mir die Verwandtschaft bei jeder neuen Betrachtung zu wachsen scheint, besonders wenn man die noch etwas unbestimmt-kindlichen Formen des Eros sich einmal ausgewachsen vorstellt. Man wird daher den Eros — anders als Sp. 122 angedeutet — demselben Meister aus der Nachfolge des Lysipp zuzuweisen haben wie das Mädchen.

Was aus den Zügen des Mädchens von Antium zu lesen — oder nicht zu lesen — ist, haben wir bereits oben besprochen (Sp. 292).

Tafel 262. »Medusa Ludovisi«, wahrscheinlich eine schlafende Erinnys. Pentelischer Marmor. Kopf aus einer Kolossalgruppe, irrtümlich als Relief aufgesetzt. Höhe 0,54 m. Ergänzt die Nase, die rechte Hälfte der Unterlippe, das Büstenstück mit den darauf ruhenden Lockenenden, die Reliefplatte. Ehemals in Villa Ludovisi. Rom, Thermenmuseum.

Die frühere Deutung auf eine sterbende Medusa, bei der jedoch die Schlangen im Haar nicht fehlen dürften, wurde dem Wesen des Kopfes durchaus gerecht: ein dämonisches Weib von großartiger, aber erschreckend kalter Schönheit. Jetzt wird vermutet, daß der Kopf von einer Gruppe zweier Erinnyen (Furien) stammt, die von der Jagd auf den Verbrecher ermattet eingeschlafen sind, die eine im Schoße der anderen, so wie sie ein Vasenbild des 5. Jahrhunderts darstellt, und wie es in der aeschyleischen Orestie geschildert wird. Die Haare kleben wie naß von Schweiß am Gesichte, das Auge ist geschlossen, die Lippen schürzen sich vor Stolz und Verachtung. Die herben Formen des Mundes stehen im Kontrast zu den weichen, vielleicht etwas gedunsenen Wangen und dem gerundeten Kinn. Der Ausdruck des Dämonischen beruht in der Hauptsache auf dem Haar, das in langen, an sich ganz regelmäßigen Locken nach vorne fällt, aber in so unheimlichen Linien, als kröchen Schlangen über das Gesicht. Ihrem ganzen Wesen nach ist diese psychologisch so starke, formal so wirkungsvolle Erfindung nicht vor der hellenistischen Zeit denkbar.

Abb. 174. Kopf einer Sphinx. 2. Hälfte des 5. Jahrh. v. Chr. Von dem sogenannten lykischen Sarkophag aus Sidon. Konstantinopel. (Zur Bedeutung der Sphinx am Grabmal vgl. Sp. 514.)

Abb. 175. Arethusa. Münze von Syrakus. Um 460 v. Chr.

Abb. 176. Athena. Münze von Athen. Um 500 v. Chr.

Abb. 177. Arethusa. Münze, geschnitten von Kimon. Syrakus. Um 400 v. Chr.

DAS RELIEF.

Relief und Zeichenkunst sind Geschwister. Ein anmutiges griechisches Legendchen drückt das so aus: In alter Zeit lebte in Korinth ein Töpfer Butades aus Sikyon. Seine Tochter hatte einen Geliebten, der auf die Wanderschaft gehen wollte. Als nun die beiden am letzten Abend beim Herdfeuer beieinander saßen, da fiel zufällig der Schatten des jungen Mannes auf die Wand. Das Mädchen fuhr den Umriß mit Kohle nach, der Vater legte ihn mit Thon aus, brannte die Platte im Ofen und das Relief war erfunden.

Relief und Zeichnung sind viel stärkere Abstraktionen der Wirklichkeit als die Freiplastik. Denn die dreidimensionale körperliche Erscheinung wird hier in ein einansichtiges Gebilde zusammengedrängt, indem die Realität der dritten Dimension ganz oder fast ganz geopfert wird. Dies ist möglich deshalb, weil unser Wahrnehmungsvermögen ohnehin niemals die Totalität einer Erscheinung auf einmal in sich aufnimmt, sondern sich in der Regel mit bestimmten Merkmalen begnügt. Je unentwickelter und kindlicher die Wahrnehmung, desto weniger Anzeichen genügen zum Wiedererkennen. Von Kindern werden solche Merkmale oft zusammenhangslos oder falsch aneinandergesetzt und doch als ein Bild der Wirklichkeit genommen, wie in systematischer Weise das vortreffliche Buch von G. Kerschensteiner, Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung (München 1905) lehrt. Das Fehlende ergänzt die Phantasie. Aber auch das ausgebildete Auge erkennt aus wenigen Strichen ein menschliches Gesicht, ja seine Stimmungen, — man denke an die bekannten Künstlerscherze —, sofern die charakteristischen Grundlinien getroffen sind. Hierauf beruht auch das Wesen der Karikatur, indem sie die Besonderheiten einer Erscheinung herausholt und übertreibt.

In der Entwicklung von Relief und Zeichnung kann man verschiedene Stufen unterscheiden. Die erste wird in dem Geschichtchen von der Tochter des Butades umschrieben. Der reine Umriß kann so viel Ausdruckskraft haben, daß ihm nicht nur Porträtähnlichkeit zukommt, wie bei den berühmten Silhouetten der Lavaterepoche, sondern auch höhere künstlerische Werte darin liegen, wie in den Schattenspielen des Ostens und ihren modernen Ablegern.

Eine zweite Stufe ist die Erfüllung des Umrisses mit Innenzeichnung, die zunächst dem Prinzip der Silhouette folgt, d. h. es werden alle charakteristischen Teile so in die Fläche gelegt, daß die Tiefendimension bei den Einzelheiten ohne Bedeutung bleibt. Die griechische Zeichenkunst hat von ihren Anfängen im 8. Jahrhundert bis gegen das Ende des 6. Jahrhunderts auf diesem Standpunkte verharrt. Im Relief haben wir sowohl im großen Steinrelief, wie in der Kleinkunst bis zum Ende des 6. Jahrhunderts in der Hauptsache dieselbe Methode, nur daß sich einzelne Versuche finden, das Prinzip zu durchbrechen, so etwa in der einen Metope von Selinunt, die ein Viergespann von vorne zeigt und also eine starke Tiefenführung des Blickes wagt. Aber es wird nichts weiter daraus, als abgeschnittene Vorderkörper von Pferden, die mit den auf dem Reliefgrund sitzenden Hinterbeinen ohne Zusammenhang sind. Der verfrühte Vorstoß wird wohl auch von den Zeitgenossen als mißlungen empfunden worden sein. Wo sich hingegen der Archaismus innerhalb des Erreichbaren

Abb. 178. Zwei Jäger. Bronzerelief aus Kreta. Louvre.

hält, gelangt er bereits zu einer Geschlossenheit der Wirkung, die die Abstraktion von der Dreidimensionalität weit mehr vergessen macht als die ägyptischen und assyrischen Malereien und Reliefs. Während dort die dekorative Wirkung, der raumfüllende Wert und die sachliche Ausdruckskraft des Dargestellten die Vorherrschaft behalten, fühlt man im Griechischen durch die tektonische Hülle hindurch überall schon den unbezähmbaren Drang zur Natur. Ein so primitives Relief wie die Bronze von Kreta Abb. 178 ist in den künstlerischen Mitteln gewiß viel unentwickelter als die ägyptischen Reliefs, es ist nicht viel mehr als die ausgeschnittene Silhouette des Butades, bereichert um flach eingezeichnete Innenlinien. Aber dennoch haben diese Beine und Arme bereits die ganze Elastizität des Griechentums. Auch versteht sich der Grieche niemals zu einem so greifbaren Verstoß gegen die Natur wie der Ägypter, der der wirksamsten Ansicht zu liebe einer Gestalt zwei linke Füße gibt (Sp. 26) oder, wie auf Taf. 21, an den rechten Arm eine linke Hand, an den linken eine rechte Hand setzt.

Sobald die Reliefkunst über den Lebkuchenstil des Butades und der kretischen Bronzeplatte hinausstrebt, tritt zu der grundlegenden Forderung der „wirksamsten Ansicht aller Teile“ die zweite hinzu, dem Silhouettenbild eine relative Tiefe zu verleihen. Dies kann zunächst durch Rundung der Ränder bis zu einem gewissen Grade erreicht werden, dann durch die Wölbung der dazwischen liegenden Teile. Hierzu bedarf es einer Reduktion der tatsächlichen Tiefen auf geringere, und zwar so, daß die in Wirklichkeit flache Wölbung im Zusammenhang des Ganzen eine stärkere zu sein scheint. Das Auge muß „Tiefenanregung“ erhalten, damit es willig die real geringe Erhebung als eine für die Anschauung starke abliest. Es liegen hier zweifellos bestimmte mathematische Gesetze zu Grunde, die aber wohl kaum schon systematisch erforscht sind und deren Formulierung für den Künstler ohne Bedeutung wäre, da es sich für ihn nur um Synthese nach Gefühl und Erfahrung handeln kann. Die Ägypter haben schon in der Zeit des alten Reiches in ihrem eleganten und geschmackvollen Flachreliefstil eine Lösung gefunden, bei der sie sich im wesentlichen beruhigt haben (Taf. 19—24). Den Griechen haften die Anfangsschwierigkeiten noch bis zum Ende der archaischen Zeit an, wie wir zu Tafel 264 links sehen werden.

Eine dritte Stufe wird erreicht, sobald die Gesetze der Tiefenverkürzung so weit beherrscht werden, daß man auch breite Teile wie die Brust in Dreiviertel- oder Seitenansicht ins Relief zu modellieren sich getraut. Dieser Fortschritt hängt aufs engste zusammen mit der Bewältigung des gleichen Problems in der Zeichenkunst. Hier herrscht bis gegen das Ende des 6. Jahrhunderts der einfache Silhouettenstil mit Innenzeichnung wie im Relief. Dann werden in raschem Anlauf innerhalb einer Künstlergeneration die Gesetze der Linienperspektive für den menschlichen Körper gefunden, die es erlauben, das Bein von vorn, den Unterschenkel gegen den Beschauer verkürzt, das Gesicht in Dreiviertelansicht zu zeichnen. Der Reliefstil verwertet diese Errungenschaften, aber nur in sparsamster Weise und wo es nicht anders geht, indem er sich ein bestimmtes System der Wölbungsverkürzung schafft, das im Parthenonfries seine höchste Vollendung erfährt.

Bis um die Zeit der Perserkriege geht die Entwicklung von Relief und Zeichnung gleichmäßig vorwärts, unter steter gegenseitiger Beeinflußung, wovon wir bei der Besprechung der technischen Verfahren noch zu reden haben. Dann trennen sich die Probleme. Aus der flächig kolorierten Zeichnung wird durch Polygnot eine wirkliche Malerei, indem am Körper die ersten Versuche mit Licht- und Schattenmodellierung gemacht und die Gestalten in einen, zunächst durch sehr primitive Merkmale gebildeten Raum hineingestellt werden. Für das Relief hingegen kommt die Entdeckung vom formbildenden Werte des Schattens nicht als neues Ausdrucksmittel in Betracht, da das Relief ja unbewußt stets mit den realen Schatten rechnet, die allein für es Wert haben. Inbezug auf den Raum aber beläßt die Reliefkunst es noch für lange Zeit beim Alten, da sie sachlich zunächst nur ganz selten vor die Notwendigkeit einer landschaftlichen oder architektonischen Tiefengestaltung gestellt wird.

Den Charakter des klassischen griechischen Reliefs müssen wir aus seinen Aufgaben verstehen lernen. Es dient der Architektur — als Fries, Metopenfüllung, Giebelrelief, Wandschmuck — und es erfüllt bestimmte Bedürfnisse des religiösen und privaten Lebens, bei denen der Grieche einen bildlichen Ausdruck verlangt — als Weihrelief für die Gottheit, als Grabmal und Grabschmuck, als Verzierung des Geräts. Für alle diese Funktionen weiß man sich keinen lieberen und würdigeren Gegenstand der Darstellung als den menschlichen Körper. Und man erfaßt ihn so, wie man ihn auch in der Freiskulptur zu sehen gewohnt war, als ein Element für sich, losgelöst von jeder unmittelbaren Beziehung zu einem umgebenden Raume. Kaum, daß bei freistehenden Reliefs überhaupt ein Rahmen nötig ist. Der Jüngling von Nisyros (Taf. 264 links) steht fast so absolut im realen Raume da, wie der Apoll von Tenea. Wenn aber doch eine Umrahmung gegeben wird, dann ist sie häufig mit Absicht ignoriert und in ihrer Kraft gebrochen, indem sie von der Darstellung überschnitten oder stellenweise verdeckt wird (Taf. 264 rechts, 270, 271 und öfter). Aus dieser Grundauffassung des Körpers als eines absoluten Kompositionselementes ergibt sich für das „klassische“ Relief eine Regel, die es in ihrer unverbrüchlichen Durchführung grundsätzlich vom ägyptischen und orientalischen scheidet: Die menschliche Gestalt muß stets das Feld des Reliefs ganz und nach allen Seiten ausfüllen. Auch bei jenen herrscht allerdings meist der horror vacui und die Fläche muß möglichst gefüllt sein, aber das kann oberhalb der Menschenköpfe grade so gut durch Hieroglyphen, Symbole, Tiere oder landschaftliche Gegenstände geschehen und zur Not darf auch leerer Luftraum bleiben. Der Grieche dagegen ist so konsequent, daß er die Köpfe stets bis an den oberen Rand des Bildfeldes führt,*) einerlei ob die Gestalt sitzt, steht oder reitet. An einem alten Friese von Assos befinden sich sogar gelagerte und stehende Menschen in demselben langgestreckten Felde, wobei die Gelagerten riesengroß, die andern wie Puppen oder Kinder aussehen. Am Parthenon dagegen sind die Proportionsverschiedenheiten, wenn stehende und reitende Jünglinge unmittelbar nebeneinander sind, mit so großer Geschicklichkeit verschleiert, daß der Unbefangene erst darauf aufmerksam gemacht werden muß. Was die Bewegung anlangt, so wird sie in der Regel in der Reliefebene geführt, selten daß eine Bewegung in die Tiefe angedeutet wird. Leblose Gegenstände werden nur dargestellt, wenn ein Bewegungsmotiv oder die Sache es unbedingt erfordert. Der Menschenleib aber erhält im architektonischen Zusammenhang eine rein tektonische Funktion, in demselben Sinne wie die Karyatiden, nur daß natürlich am Schmuckrelief seine Bewegungsfähigkeit größer bleibt. Aber man könnte doch alle Gestalten an Metopen und Friesen in Ornamente umwandeln, ohne dem Ganzen Eintrag zu tun. Andrerseits ist grade das der höchste Ruhm der griechischen Kunst, daß sie die rein künstlerischen Funktionen der menschlichen Gestalt so zu verbergen weiß, daß der Genießende nur ein freies Naturspiel zu sehen glaubt.

Ueber den Rahmen dieses »klassischen« Reliefstils hinaus, — den man auch den rein plastischen nennen könnte, — eröffnen sich nun weitere Möglichkeiten, die eine erneute Annäherung an das Problem der Malerei bedeuten. Die Malerei beginnt erst gegen das Ende des 5. Jahrhunderts zu erkennen, was ihre eigentliche Aufgabe ist: den Raum darzustellen. Aber es dauert, soviel wir sehen können, bis in das vierte Jahrhundert, ja vielleicht in die hellenistische Zeit hinein, ehe sie die Darstellung von Landschaft, Architektur und Innenraum völlig bezwingt. Um dieselbe Zeit tritt in den Reliefs das Bestreben hervor, die menschliche Gestalt mit Luft und Raum

*) Der im Archäologenjargon geprägte Kunstausdruck für dieses Verhältnis, „Isokephalie“ (= Kopfhöhengleichheit, wörtlich übersetzt „Gleichköpfigkeit“) scheint glücklicherweise im Aussterben zu sein.

zu umgeben und sie schließlich in einen landschaftlichen Hintergrund hinein zu setzen. Man hat den Vorgang häufig so erklärt, daß »Gemälde in Stein übertragen« worden seien und hat den Namen »Reliefgemälde« dafür geprägt. Aber dies ist eine ganz äußerliche Auffassung, die der Sache weder historisch noch gar künstlerisch gerecht wird. Zum Glück können wir den Verlauf ganz klar erkennen. Den ersten Anstoß gibt ein sachlicher Zwang. Die Weihreliefs stellen von Alters her die Götter dar, für deren Hülfe man betet oder dankt. Nun kommt vereinzelt im 5. Jahrhundert, durchgängig im vierten der Brauch auf, einen anderen bildlichen Ausdruck des Verhältnisses zur Gottheit hinzuzufügen, der bisher selbständig neben den Weihreliefs bestand, nämlich die eigene Person als Weihebild. So treten denn die Sterblichen den Göttern in demselben Relieffeld anbetend gegenüber. Daraus ergab sich die Notwendigkeit, einen grundlegenden äußeren Unterschied zwischen den beiden Arten von Gestalten zu machen. Mit Hülfe der homerischen Vorstellung von dem höheren Wuchse der Götter war dies nicht schwer. Aber indem man nun die Anbeter in kleinerer Gestalt darstellte, entstand über ihren Köpfen unbequemerweise das, was die Reliefkunst bisher aufs ängstlichste vermieden hatte, ein leerer Luftraum, der noch dazu von beständig wechselnder Größe war, da die Zahl der Anbetenden vom Besteller bestimmt wurde. In dieser Zwangslage wird der bisherigen Wesenlosigkeit des Reliefgrundes ein Ende gemacht, indem man nach einer Füllung sucht. Es bieten sich von selbst die Dinge, die in einem heiligen Bezirk vorhanden sind, Bäume, Pfeiler, Statuen auf hohen Postamenten, endlich der Tempel. Damit ist der entscheidende Schritt getan und das Relief hat eine räumliche Tiefe bekommen. Um die Tiefenbewegung schon im Vordergrunde anzuregen, wird dann oft zwischen Göttern und Menschen ein viereckiger Altar über Eck gestellt.

Aber bei dieser »landschaftlichen« Ausgestaltung des Hintergrundes ergibt sich eine Schwierigkeit, die die Antike mit feinem Takte erkannt und vermieden hat. Steht eine Gestalt vor einem Tempel, der im Hintergrund klein dargestellt ist, so würde im Sonnenlichte, mit dem der antike Künstler zu rechnen hat, ihr Schatten unmittelbar auf die Architekturformen fallen und die Empfindung der Tiefe wäre damit höchst peinlich gestört oder ganz aufgehoben. Man schiebt daher fast regelmäßig eine Art Kulisse in den Mittelgrund, eine Mauer, einen Vorhang, oder komponiert überhaupt so, daß im Mittelgrunde unten eine Felsgrotte oder dgl. ist und die Landschaft sich erst oben weiter nach hinten ausdehnt. In einer besonderen Technik endlich, dem Stuckrelief, sind Versuche gemacht worden, eine weite Landschaft mit Bäumen, Flüssen, Seeufer, Häusern und Menschen skizzenhaft in die Tiefe zu entwickeln. Hier allein darf man eine unmittelbare Anregung des Reliefs durch die Malerei annehmen, zumal das Aufspachteln des Stucks (vgl. Taf. 298) technisch wie in der künstlerischen Vorstellung mit dem Malen eng verwandt ist. Aber im Steinrelief ist die Entwicklung eine durchaus selbständige, die an einer bestimmten Grenze Halt macht. Erst die Renaissance hat die Möglichkeiten des Reliefstils weiter gerückt, indem sie von Ghibertis Bronzetüren bis zu Colins' Grabmal Maximilians I. in Innsbruck die perspektivische Formung des Raumes durch Architektur und Berglinien bis zum äußersten getrieben hat. Ohne alte Schlagworte von den »Grenzen der Künste« hervorzuholen, darf man doch fragen, ob dabei dem Relief nicht häufig zu viel zugemutet worden ist. —

Wenn so die künstlerische Anschauung innerhalb des Reliefstils sich in einer sehr klaren Linie vorwärts bewegt, so hat *das technische Verfahren* bei dieser Entwicklung einen weit größeren *formbestimmenden* Anteil als in der Freiplastik. Gewiß können wir auch dort einen Kalkstein-, Marmor- und Bronzestil unterscheiden, aber doch meist nur durch Züge von sekundärer Bedeutung. Im Relief hingegen wird durch Material und Werkvorgang von Anfang die Formgebung in eine bestimmte Richtung gewiesen. Bronze z. B. kann durch Treiben von der Rückseite behandelt werden, wodurch die Hauptformen von selbst eine runde Reliefwölbung erhalten, die dann durch Ziselierung von vorn ihre feinere Durchbildung erfährt, ohne daß der Grundcharakter des Herausgetriebenen verwischt würde. Gegossene größere Bronzereliefs hingegen, die ein fertiges Thonmodell voraussetzen und somit durch die Modelliertechnik bestimmt wurden, kennt die Antike kaum und hat sie, so viel wir sehen, nie monumental verwendet. Bei Marmor und Kalkstein ist der Ausgangspunkt eine Platte von bestimmter Dicke, in die von der Oberfläche in die Tiefe gearbeitet wird. Ist das Material weich und etwa nicht ganz homogen, wie bei manchen Kalksteinarten, so muß die Formgebung sich in größeren Flächen und Rundungen halten. Guter Marmor dagegen ist fest und in der Struktur gleichförmig, jedoch nicht zu hart, um nicht der feinsten Empfindung der Hand nachzugeben. Er erlaubt da-

her die Zusammendrängung der reichsten Formen in die geringste reale Tiefe. Das Stuckrelief entsteht auf dem umgekehrten Wege, indem auf eine vorhandene Fläche weiches Material aufgetragen wird. Ganz für sich endlich steht das Schneiden ins Negativ, das beim Gemmenschnitt, der Herstellung der Münzstempel **(Abb. 175–177)**, endlich bei den Formschüsseln der roten römischen Topfware, dem sog. arretinischen Geschirr, in Anwendung kommt. Diese Arbeitsweise bringt einen besonders feinen und weichen Zusammenhang kleinster Formen mit sich.

Schon Michelangelo hat das künstlerische Verfahren in zwei grundverschiedene Arten eingeteilt. Die eine geht vor sich »per forza di levare,« indem von einem vorhandenen Block fortgenommen wird, wobei man nach dem bekannten charakteristischen Ausspruch des Künstlers nur das Überflüssige wegzuhauen braucht, das um die im Steine sitzende Gestalt herum ist. Der zweite Weg ist »per via di porre«, durch Antragen an einen Kern oder auf eine Fläche. Dies gilt — außer für die Malerei — sowohl für die Thonplastik, wie für den Bronzeguß, der von ihr abhängig ist. Bei der Reliefarbeit wachsen also das eine Mal die Formen von vorn nach hinten in den Stein hinein, das andere Mal von der Grundfläche nach vorwärts. Für das Steinrelief, das nach der ersten Methode entsteht, ergibt sich daraus die Folge, daß kein Punkt des fertigen Reliefs über die ursprüngliche Vorderfläche vorstehen kann, ferner daß man alle wichtigen Formen möglichst gleichmäßig gegen die Vorderfläche hin verteilen muß, um sie innerhalb der — oft geringen — Plattentiefe unterbringen zu können. So bekommt das Relief schon durch seinen Entstehungsprozeß eine außerordentliche Ruhe und Gleichmäßigkeit der tektonischen Struktur. Von Thorwaldsen erzählt man, daß, als einmal ein Schüler auf eine Schiefertafel ein Relief mit willkürlich und schlecht verteilten Vorragungen aufmodelliert hatte, der Meister gelassen mit einem Lineal alle Spitzen abschnitt und es dem Schüler zu neuer Durcharbeitung hinter dieser idealen Vorderfläche zurückgab. In neuerer Zeit hat Adolf Hildebrand in seiner epochemachenden Schrift über »das Problem der Form in der bildenden Kunst« uns und die Künstler das Wesen des Reliefs richtig verstehen gelehrt.

Verfolgen wir nunmehr die technische Entstehung des griechischen Steinreliefs im einzelnen, so begegnen wir in den Anfängen dem engsten Zusammenhange mit der Malerei. Wir besitzen zwei archaische Grabstelen, die einen stehenden Mann darstellen, einen Krieger und einen Bürger, Aristion und Lyseas, (Abb. 181. 182; Sp. 569). Lyseas ist gemalt, Aristion in flachem Relief dargestellt, das mit Farben bedeckt war. Von weitem wird die künstlerische Wirkung der beiden kaum sehr verschieden gewesen sein, nur daß der schwache Schatten der Relieferhebung den Umriß besser heraus hob. Hier stehen wir noch ganz dicht an der Wiege der Reliefkunst. Voraussetzung für ihre Entstehung ist eine schon einigermaßen entwickelte Zeichenkunst, denn das Relief — als Mittelding zwischen Rundplastik und reiner Flächendarstellung, man könnte es auch die zweieinhalbdimensionale Kunst nennen — ist eine stärkere und daher sehr viel schwierigere Abstraktion als die Zeichnung. Man kann sich nun sehr gut vorstellen, daß der Gedanke zu dieser Abstraktion zum ersten Mal dadurch aufgetaucht ist, daß man das Bedürfnis nach einer kräftigeren Wirkung der Zeichnung empfand. Man ritzte den Umriß ein, um ihn sprechender zu machen und der nächste Schritt führte zur Vertiefung des umliegenden Grundes. Wir haben tatsächlich noch griechische Reliefs aus späterer Zeit, die nur durch eingekerbte Konturen hergestellt sind wie sich so oft im griechischen Leben älteste Formen neben den entwickelten halten. Auch am ägyptischen Flachrelief kann man den technischen Ursprung aus der Malerei aufs deutlichste verfolgen, einmal in der ganz parallelen Verwendung von Malerei und Relief zur Dekoration großer Wände sowohl in den dunklen Grabkammern, wie am Tempel, dann in der eigentümlichen Gattung des Relief en creux (Taf. 24, Sp. 28), wo der Reliefgrund hoch bleibt, der Kontur stark eingetieft wird und die Innenfläche ganz schwach modelliert ist. Kommen die Farben hinzu, so kann man auch hier sowohl das Relief en creux, wie das gewöhnliche Flachrelief schon aus geringer Entfernung kaum von Malerei unterscheiden.

Der Arbeitsgang bei der Herstellung eines griechischen Reliefs ließe sich theoretisch ganz sicher erschließen, selbst wenn er nicht ohnehin an primitiven Reliefs (Abb. 179) und an so eigentümlichen, halb aus Malerei, halb aus Plastik bestehenden Stücken wie **Abb. 180** klar zu Tage läge. Auf die Platte werden die Hauptlinien der Gestalt aufgezeichnet, sodann wird überall an den Umrissen in die Tiefe gegangen und zwar jeweils so viel, um jeden Teil zu dem anstoßenden in ein richtiges Verhältnis zu bringen. Je mehr hintereinander liegt, desto weiter muß man in den Stein hineingehen. An dem Relief von Chrysapha **Abb. 179**

Abb. 179. Grabrelief von Chrysapha bei Sparta. Die Toten wie Götter thronend, hinter ihnen die Grabschlange. Rechts opfernde Hinterbliebene. Marmor. Höhe 0,87 m. 1. Hälfte des 6. Jahrh. v. Chr. Berlin, K. Museen.

kann man oben, wo die Brust zweier Gestalten und ihre Arme zu zeigen sind, 7 Lagen hintereinander zählen, während links unten nur 3 aufeinander folgen. Oben beträgt die Relieftiefe 6,5 cm, unten nur 1,7 cm. Man sieht also, daß es wohl eine ideale Vorderfläche, aber keinen durchgehenden hinteren Reliefgrund gibt. Auch auf der höchsten Entwicklungsstufe, dem Parthenonfries, ist dies der Fall, nur daß dort die Ungleichmäßigkeit erst bei genauester Messung bemerkt wird. Für das Auge ist natürlich der Reliefgrund eine Einheit, was noch durch die Färbung unterstützt wird. Wo man sie feststellen kann, ist es häufig ein nicht allzu helles, ziemlich neutrales Blau, etwa wie die Farbe des südlichen Himmels.

Als weitere Folge des geschilderten Arbeitsverfahrens findet man bei archaischen Reliefs häufig eine starke Kantigkeit der Konturen, am deutlichsten wieder bei dem Relief von Chrysapha. Aber auch im 5. Jahrhundert ist vielfach z. B. etwa der Kopf in seiner sichtbaren Fläche aufs feinste durchmodelliert, während der Umriß noch mit einer ganz graden, senkrecht gegen den Grund abfallenden, stegartigen Fläche abschließt. Auch an den ältesten Hochreliefs wie den Metopen von Selinunt findet sich oft diese Scharfkantigkeit.

Hier kommen wir auf die Frage, ob es einen prinzipiellen künstlerischen Unterschied zwischen Hoch- und Flachrelief gibt. Sie ist zu verneinen. Es ist nur ein Unterschied des Grades, nicht des Wesens, und die Grenze ist ja auch ganz fließend. Wohl aber wird man die zweite Frage bejahen müssen, ob eine der beiden Gattungen die frühere war. Ist unsere Erklärung von der Entstehung des Reliefs aus der Malerei richtig, so kann man erst allmählich aus dem flachen zum höheren Relief fortgeschritten sein. Die Veranlassung dazu können wir erraten: es war die Verwendung des Reliefs in der Tempelarchitektur. Solange man nur Grab- und Weihreliefs hatte, genügte eine flache Erhebung. Aber zwischen den wuchtigen Formen des dorischen Triglyphons und als Schmuckband über dem Gebälk des jonischen Tempels konnte ein Relief sich nur halten, wenn es eine ähnliche starke Schattenwirkung entwickelte wie der Dachrand und das Gebälk selbst. Der historische Verlauf bestätigt die Vermutung, daß die Erfindung des Hochreliefs für die besonderen Verhältnisse der griechischen Architektur gemacht worden ist. Denn das Hochrelief findet sich in der älteren Zeit so gut wie ausschließlich am Tempel, erst sehr viel später wird es in der Grabreliefkunst und sonst angewendet. Ferner kennen die älteren Kulturvölker des Mittelmeers, deren vorwiegend flächenhaft arbeitende Architektur keine entsprechende Gelegenheit bietet, ein Hochrelief im griechischen Sinne überhaupt nicht. —

Die zweite Art der Reliefbildung — per via di porre — ist sehr viel seltener. Sie findet sich zuerst in der altkretischen Kunst des 2. Jahrtausends v. Chr. und entspringt dort wie später aus der Wanddekoration. Die vorwiegend mit grobem Material, Lehmziegeln und Bruchsteinen gebauten Paläste von Knosos und Phaistos bedürfen einer Veredelung der Innenwände, die mit einem technisch vortrefflichen Kalkstuck ausgeführt wird, dem Träger der berühmten Wandmalereien. Es war nur ein Schritt, den bildsamen Stuck zur reliefmäßigen Verstärkung der Malerei auszunützen, wie es in Ägypten geschehen war, nur im umgekehrten Sinne, durch Auftragen statt durch Einschneiden. Wir haben aus Knosos kostbare Fragmente eines überlebensgroßen Jünglings, eines Stiers und anderes in flachem Stuckrelief, das in seiner Formgebung die Art der Entstehung, das Aufstreichen der weichen Masse mit breitem Spachtel, noch deutlich erkennen läßt. Von diesen knosischen Funden hat dann auch ein altehrwürdiges Steindenkmal Licht empfangen,

das bis dahin ziemlich rätselhaft und ohne allen inneren Zusammenhang an den Anfang der griechischen Kunstgeschichte gesetzt wurde, das Löwentor von Mykene. Jetzt begreifen wir es als eine einfache Übertragung jenes Stuckstils in Stein. Seine merkwürdig hageren und flachen, aber in Einzelheiten ganz scharf und strichig modellierten Formen sind nun mit einem Male in ihrem Charakter verständlich. Die aus dem Relief herausblickenden Köpfe der Löwen waren für sich gearbeitet, aber sicher nicht aus Stein, da die Ansatzflächen ganz ungleichmäßig sind und die einzelnen kleinen Stifte, für welche Löcher vorhanden sind, nichts so Schweres wie Stein getragen haben können. Man hat daher die Köpfe in Holz und etwa vergoldet gedacht, was jedoch ganz ohne Beispiel und innere Wahrscheinlichkeit wäre. Ich bin überzeugt, daß sie aus Stuck angesetzt waren, ein technisch sehr einfaches Verfahren, das in einer späten Epoche, der alexandrinischen Kunst, sehr gewöhnlich ist. Das Löwentor wird durch diese technische Eigentümlichkeit nur noch enger mit den kretischen Wandreliefs verbunden.

In der griechischen Kunst ist das figürliche Aufmodellieren in Stuck erst ziemlich spät, seit der augusteischen Zeit in Beispielen erhalten. Die anscheinend frühesten derartigen Reliefs von künstlerischer Bedeutung sind die herrlichen Decken aus einem Hause augusteischer Zeit bei der Villa Farnesina in Rom (Taf. 298), dann einige römische Grabkammern an der Via Latina. Später wird im sogenannten vierten pompejanischen Stil und im „Goldenen Hause“ des Nero (54—68 n. Chr.) das Stuckmodellieren in die Malerei einbezogen, indem einzelne Figuren als Felderfüllung eingetragen werden. Wir können aber mit Sicherheit zurückschließen, daß die Manier der Farnesinadecke viel älter ist als die augusteische Zeit.

Denn von je ist in der griechischen Architektur die Innenwand des Hauses mit Stuck überzogen worden, der durch Zusatz von gepulvertem Marmor allmählich immer feiner, härter und glänzender hergestellt wird. Neben der Bemalung hat man jedenfalls von alters her die Einteilung der Wand durch leichte Modellierung des Stucks unterstützt, der in den Ecken schon aus praktischen Gründen zu einer Abgleichung mit einem Viertelstab herausfordert. Bei dem fast völligen Mangel älterer griechischer Privathäuser haben wir erst in den hellenistischen Häusern von Priene und Delos die Zeugen dafür, daß sich seit langem eine sehr delikate und geschmackvolle Art architektonischer Stuckmodellierung ausgebildet hatte. Dort wird an der Wand, in der Regel in Hüfthöhe, ein

Abb. 180. Grabrelief des Alkias, der über einen besiegten Feind fortstürmt. Die senkrechten Flächen am Rande sind die Enden einer geweihten Binde, die um die Stele geschlungen gedacht ist. Alle unfertig erscheinenden Formen waren durch Malerei belebt. Marmor. Höhe 0,74 m. 4. Jahrh. v. Chr. Athen, Nationalmuseum.

flaches spannenhohes Band entlang gezogen, das den untern Wandteil als Sockel abschließt; ferner finden sich über Kopfhöhe die feinsten kleinen Gesimse und Profile, oft mit Zahnschnitt, Eierstab oder anderen Zierformen der großen Architektur, schließlich sogar mit Säulchen und Giebeln geschmückt, eine Art die von dem sogenannten ersten pompejanischen Stil (2. und 1. Jahrhundert v. Chr.) fortgesetzt wird. Aus diesem Verfahren heraus muß sich schon in hellenistischer Zeit auch figürliche Stuckdekoration entwickelt haben, und es kann nur Zufall sein, daß noch keine Beispiele dafür gefunden worden sind. Denn — und das ist von größter Wichtigkeit — wir können nun deutlich die Einwirkung eines solchen Stuckstils auf die Marmorplastik erkennen. Innerhalb der Reliefs mit landschaftlichem Hintergrund nämlich taucht in einer bestimmten Gattung genrehafter Schmuckreliefs eine Formengebung auf, die aus dem Steinstil völlig unerklärbar wäre (Tafel 299). Die Felsen sind mit kantig aneinanderstoßenden Flächen wie hingespachtelt, die Bäume krümmen sich aus der Reliefebene nach vorn, biegen sich wieder hinein, breiten ihre Äste und Blätter flach auf dem Hintergrund aus und sind oft mit ihren letzten Verzweigungen und

Blattspitzen nur in den Hintergrund eingeritzt. Einzelheiten der Architektur sind wie eingestochen und eingeschnitten. Und im ganzen ist ein malerisches Vor und Zurück, ein Herausquellen von hinten nach vorn, daß man unmittelbar fühlt, wie die hintere Ebene der Ausgangspunkt der künstlerischen Anschauung war. Eine vordere Idealebene aber ist überhaupt nicht vorhanden, da die höchsten Punkte keine Einheit untereinander bilden. Ähnliche Erscheinungen hat man an getriebenen Silberbechern und -reliefs beobachtet und deshalb eine Einwirkung der Toreutik auf die Steinskulptur mit viel wissenschaftlichem Aufwand beweisen wollen. Nichts war falscher als das, denn auch der Treibetechnik sind jene Formen ursprünglich fremd. Die gemeinsame Mutter für beide ist vielmehr der Stuckstil, und es ist gut, daß wir das durch ein so glänzendes Beispiel wie die Farnesinadecke beweisen können. Weitere Parallelen bietet das Rokoko, dessen köstliche stuckornamentierte Wände sowohl in der Grundidee, wie an Phantasie und genialer Leichtigkeit der Ausführung völlig auf einer Stufe mit der Antike stehen. —

Dem menschlichen Körper steht die Reliefkunst von vorne herein anders gegenüber als die Freiplastik. Er ist für sie nicht in erster Linie der abgeschlossene Organismus, dessen Bau und Bewegungsgesetze als eine Welt für sich ergründet werden sollen, sondern er ist ihr vor allem der Träger von Willen und Empfindung und somit der Ausdruck der Beziehungen der Menschen untereinander. Auch wo, wie im Grabrelief, der Mensch zunächst als einzelner auftritt, will er doch eben von dem Wanderer gesehen sein, will ihm sein Schicksal erzählen — im Bild und oft im Wort — und ihn schließlich mit einem χαῖρε, sei fröhlich, entlassen. Nichts ist bezeichnender, als daß in der attischen Gräberkunst des 5. und 4. Jahrhunderts sich die ganzen Familien, auch die noch lebenden Glieder, in trauter Gemeinschaft darstellen lassen, um für immer im Bilde vereinigt zu bleiben, ein ergreifendes Lied von Liebe und Treue. Also nicht das Sein an sich wie in der Plastik, sondern Beziehungen und Handlungen sind das vorwiegende und eigentliche Thema der Reliefs, mag es sich um Menschen oder um Götter handeln.

Formal bedeutet das einen ungeheuren Reichtum und eine unermeßliche Mannigfaltigkeit der Motive. Da der Körper hier von den statischen Bedingungen der Rundskulptur gelöst ist, so hat er Freiheit für jede nur denkbare Haltung und Lage. Aber die griechische Kunst macht auch hiervon jenen vorsichtigen und sparsamen Gebrauch, durch den sie sich jederzeit innerhalb der Grenzen ihres Könnens hält. Auch hier bilden sich Typen und traditionelle Motive, die man geduldig wiederholt, bis wieder ein Großer neuen Reichtum in die Entwicklung hineinschüttet. Eine Geschichte der griechischen Reliefs könnte verfolgen, wie man zuerst die einzelne Gestalt auf ihren reliefhaften Ausdruck durchkomponiert, dann durch einfaches Nebeneinanderstellen mehrerer eine Beziehung ausdrückt, bei der die eigentliche Handlung mit den kindlichsten Mitteln angedeutet wird, wie etwa in der naiven Metope von Selinunt mit der Enthauptung der Medusa, bis endlich sprechende Typen für Bewegung und Gruppierung gefunden werden. Am frühesten gelingt dies wieder, wie begreiflich, bei lebhafter Handlung, Kampf, Verfolgung, Wagenfahrt und dergleichen. In der Zeit der freien Kunst kommen die stilleren nnd gehalteneren Bewegungen hinzu, das feierliche Schreiten, das Anlehnen, die ruhige Gruppe. Das Reiten und das Thronen verwertet schon die archaische Kunst, aber erst seit dem 5. Jahrhundert wird es mit Stimmung und lebendigem Gefühl erfüllt.

Auch seelisch ist der Reichtum des Reliefs ungleich größer als der der Freiplastik. Wir müssen uns dabei gegenwärtig halten, daß der Südländer ein Ausdrucksmittel besitzt, das uns nur in bescheidenem Maße zur Verfügung steht, die redende Geste. Ein Nordländer kann eine wichtige Mitteilung machen oder eine Rede halten, ohne daß Körperhaltung und Handbewegung in einer unmittelbaren und konstanten Beziehung dazu ständen. Der Südländer dagegen spricht von Natur aus mit Körper, Händen und dem ganzen Gesichte wie in einer ausgebildeten Sprache. Zunehmende „Zivilisation“ beginnt das heutzutage auch im Süden bereits zu verschleifen. Man muß schon bis nach Neapel und Sizilien gehen, um einen Begriff von ungebrochener antiker Gebärdensprache zu bekommen, während in dem slavisch durchsetzten heutigen Griechenland das Volkstemperament viel gemäßigter geworden ist. Das griechische Relief hat den Körper und seine Glieder zu dem ausdrucksvollsten Instrumente gemacht, mit dem sie das Lauteste und das Zarteste, das Höchste und das Gewöhnlichste auszusprechen vermag. Die taumelnde Leidenschaft der esquilinischen Mänade (Taf. 274) und die gehaltene Trauer des Orpheusreliefs (Taf. 283) sind Gegenpole von Stimmung. Der Parthenonfries schildert das Ethos eines ganzen Volkes, so wie es sich selbst am

liebsten sah, die Würde der Männer, die Zucht und stille Frommheit der Mädchen, die geschäftige Geschicklichkeit der Jünglinge, und den Stolz und die Schönheit der Ritter (Taf. 289. 290). Aber dies ist kein gedankenloses Abbild der Wirklichkeit, sondern der Künstler legt alles hinein, was in den Instinkten seines Volkes gut, stark und gesund ist. Es sind nicht die Athener wie sie wirklich waren, sondern wie sie zu sein wünschten. Und wenn denn, wie wir in freudigem Optimismus gerne glauben, das, was man in seinen besten Stunden will, das wahrste Wesen des Menschen ausmacht, so hat hier der Idealismus der griechischen Kunst das Wesen eines Volkes reiner erfaßt, als es vielleicht je irgend wo anders mit realeren Mitteln geschehen.

Man kann den Parthenonfries bei aller Idealität von Form und Inhalt als eine geschichtliche Darstellung der athenischen Bürgerschaft auffassen und die Zeitgenossen haben ihn jedenfalls so verstanden. Die Aufgabe, große historische Zustände oder Ereignisse zu schildern, ist der Reliefkunst oft zu teil geworden und es lohnt ein kurzer Umblick, wie verschieden man dabei die Gattung Mensch behandeln kann. In den alten Monarchien des Ostens ist der Einzelne nur ein Werkzeug in der Hand des Herrschers und die großen assyrischen Kriegsreliefs benutzen die menschliche Gestalt wie die Worte einer Chronik: um allen, die nicht lesen können, von den Taten des Königs zu erzählen. Das Problem, große Massen von Menschen auf einer hohen Fläche zu entwickeln, wird mit naivem Geschicke so gelöst, daß man das, was in Wirklichkeit hinten wäre, staffelweis höher setzt. Es kommt ja nicht auf die Erscheinung als solche an, sondern auf den Inhalt. Fast noch naiver verfahren die Aegypter, indem sie in Malerei und Relief konsequent die Regel befolgen: was hinten ist, wird oben gezeichnet. Auch hier geht das Wissen über das Schauen. In den ägyptischen Reliefs tritt der König mit kindlicher Prahlsucht noch mehr hervor als in den assyrischen, indem er drei- und viermal so groß gemacht wird wie seine zahllosen Feinde. Das griechische Relief hat nur im Halbbarbarenlande vereinzelt die Aufgabe gestellt bekommen, Kriegsszenen in ihrer Realität wiederzugeben. In Lykien findet sich in Gjölbaschi-Trysa an den Mauern, die den Bezirk eines Königsgrabes umgeben, eine Belagerung dargestellt — wir wissen nicht sicher, ob sie mythisch oder historisch ist — bei der die Mauern, Türme und Häuser, die Stürmenden und Verteidiger übereinander erscheinen, ganz in dem erzählenden Sinne und gewiß unter dem Einfluß der orientalischen Kunst. Die Griechen selbst haben für das Relief solche Stoffe vermieden und sie der Malerei überlassen. Schlachten aber werden für das Relief dadurch darstellbar gemacht, daß man sie in Einzelkämpfe auflöst.

Aus der erzählenden Aufgabe der orientalischen Reliefs ergibt sich ein Prinzip der Anordnung, das eine weitere starke Abstraktion bedeutet: die zeitlich aufeinanderfolgenden Vorgänge werden nicht durch äußere Rahmen getrennt, sondern reihen sich in demselben Bildfeld unmittelbar aneinander. Wickhoff hat das den „kontinuierlichen" Stil genannt. In der griechischen Kunst müssen wir aber weit herabgehen, um in der Monumentalkunst etwas Ähnliches zu finden. Erst in der hellenistischen Zeit haben wir in dem Telephosfries am Pergamenischen Altar ein vereinzeltes Beispiel, daß eine Folge von Ereignissen durch viele Handelnde mit allen Nebenumständen erzählt wird. Es ist die Geschichte des mythischen Gründers von Pergamon, Telephos: wie der heimlich Geborene im Gebirge ausgesetzt, von einer Hindin gesäugt, von seinem Vater Herakles gefunden wird, wie seine Mutter Auge in einem Kasten ins Meer geworfen wird und nach Kleinasien zum König Teuthras kommt, wie der erwachsene Telephos selbst dorthin gelangt, beinahe der Gatte seiner Mutter wird u. s. w. Leider ist der Fries sehr verstümmelt, aber man erkennt, daß die Ereignisse zu einzelnen Szenen mit zahlreichen Personen zusammengefaßt waren, die mit Tiefen- und Höhenentwicklung im Raume verteilt sind (Taf. 297). Über den Köpfen ist hoher Luftraum und überall ist landschaftliche Andeutung, doch tritt sie nicht so stark hervor wie bei den sogenannten Reliefbildern (Taf. 299). Die Gruppen folgen ohne Abteilung in einem fortlaufenden Streifen aufeinander, geschieden nur durch kompositionelle Mittel. Die römische Kunst hat sich dies Prinzip zu Nutze gemacht, als sie von den Kaisern, ganz nach Art der assyrischen und ägyptischen Herrscher, wieder vor die Aufgabe gestellt wurde, nicht bloß eine Schlacht, sondern einen Krieg darzustellen. Die Spiralsäulen des Kaisers Trajan und des Marcus Aurelius berichten uns die Daker- und Markomannenkämpfe von Anfang bis zu Ende, mit Auszug, Seefahrt, Flußübergang, Lager, mit Patrouillengang, Scharmützel, Schlacht und Belagerung, mit Unterwerfung und Hinrichtung der Barbaren, mit Lob und Lohn des Kaisers an sein Heer, alles Szene für Szene getreu nach dem Generalstabsbericht, ein Chronikbilderbuch mehr als ein Kunstwerk. Auch in den Kompositionsmitteln, namentlich

in der Staffelung der zahllosen Personen in die Höhe berühren sich diese römischen mit den altorientalischen Kriegsreliefs. So wird im Osten und im Westen die Reliefkunst zur Dienerin der Wirklichkeit. Nur in Griechenland hat sie die Wirklichkeit innerlich überwunden und zur höheren Wahrheit gestaltet. —

Abbildung 178 (Sp. 549). **Zwei Jäger.** Bronzerelief, Beschläg für ein hölzernes Kästchen oder dgl. Höhe 0,185 m. Aus Kreta. Paris, Louvre.

Der jüngere der beiden trägt einen erlegten Steinbock über der Schulter, den er oben und an den zusammengebundenen Hinterläufen festhält. Der Bärtige faßt mit der Rechten den Unterarm des anderen an, sodaß drei Finger diesseits, der Daumen jenseits des Unterarmes sichtbar sind. In der Linken trägt er den Bogen, dessen unteres Ende abgebrochen ist. Die Hand scheint gleichzeitig das Horn des Steinbockes zu umfassen, sodaß man einen Streit dargestellt meinen könnte. Doch sind es wohl nur Herr und Diener oder älterer und jüngerer Freund, und die Berührung drückt auf naive Weise ihre Zusammengehörigkeit aus. Sie tragen beide den ganz kurzen Chiton mit Fransen an den Ärmeln, einer verzierten Borte an Hals und Schultern und mit eingravierten Ornamenten. Der Bärtige hat eine Binde im Haar.

Von dem Wesen dieses primitiven Silhouettenstils ist oben gesprochen worden (Sp. 548). Daß das Stück hochaltertümlich ist und vielleicht noch ins 7. Jahrhundert v. Chr., spätestens in den Anfang des sechsten gehört, zeigt besonders die naive Zeichnung der Köpfe: das Auge viel zu groß, Ober- und Hinterkopf zu klein, das Ohr an einer ganz unwahrscheinlichen Stelle. Aber trotz mancherlei Ungeschicks hat das Ganze schon die köstliche Lebhaftigkeit des griechischen Wesens.

GRABRELIEFS.

Tafel 263. Sterbender Läufer. Relief aus parischem Marmor. Höhe 1,01 m; Breite 0,72 m. Der obere Abschluß, der für sich gearbeitet und aufgestiftet war, ist wahrscheinlich in Palmettenform zu denken. Gefunden vor dem Tore Athens, das zum Piraeus hinausführte. Athen, Nationalmuseum.

Die Darstellung ist von einer eigentümlichen Ausdruckskraft und doch ist die Deutung nicht ganz leicht. Der Jüngling ist in einer halbknieenden Stellung, durch die die archaische Kunst Laufen und Fliegen ausdrückt (vgl. Abb. 33; 34; Sp. 157 fg.). Die Hände liegen an der Brust, jedoch mit gelösten Daumen, und etwas höher, als die Dauerläufer sie zu halten pflegen. Der Kopf neigt sich nach hinten und abwärts. Das Auge, das leider beschädigt ist, scheint geschlossen. Es ist nur als eine ovale Erhebung gebildet und die Lider sind nicht plastisch ausgearbeitet, was jedoch auch für geöffnete Augen öfters in der altattischen Bildhauerei vorkommt, indem die Einzelformen der Malerei überlassen blieben. Immerhin hat sich bei allen Betrachtern stets von neuem der erste Eindruck bestätigt, daß es ein tot zusammenbrechender Läufer sei, der sich im letzten Augenblicke instinktiv an die Brust faßt. Man hat daher den berühmten Läufer von Marathon in ihm erkennen wollen, der nach der Schlacht in voller Rüstung die acht Gehstunden von Marathon nach Athen rannte, den Sieg ausrief und tot zusammenbrach. Oder es sollte der ebenso berühmte Pheidippides sein, der vor derselben Schlacht als Eilbote an die Spartaner die 180 Kilometer nach Sparta in zwei Tagen zurücklegte, worauf er nach einem Rasttag in wieder zwei Tagen nach Athen zurücklief; von seinem Tode ist jedoch nichts überliefert. Beide Erklärungen scheitern sehr einfach daran, daß der Stil des Reliefs für das Jahr 490 v. Chr. viel zu altertümlich ist. Die mangelhafte Behandlung des Rumpfes, besonders des Bauches ist undenkbar in einer Zeit, die dies Problem schon so verständnisvoll lösen konnte wie an den Metopenreliefs des um 490 v. Chr. errichteten Schatzhauses der Athener zu Delphi. Und die Stilisierung der Locken ist sogar noch steifer und härter als bei der Mädchenstatue des Antenor, des Künstlers der älteren Tyrannenmörder um 510 v. Chr. (Sp. 168). Man muß mit der Datierung bis gegen die Mitte des 6. Jahrhunderts hinaufgehen. In den friedlichen Zeiten der peisistratischen Herrschaft aber ist es nicht eben wahrscheinlich, daß einer jener militärischen Botenläufer, ein Dromokeryx, durch Überanstrengung im Dienste erlegen sei. Es bleibt dann nur die durchaus einleuchtende Erklärung auf einen Hoplitodromen übrig, einen Athleten im Waffenlauf (vgl. Sp. 176), der im Siege starb wie später der berühmte Läufer Ladas, der durch Myrons (uns leider verlorene) Statue unsterblich wurde. Daß dann der Schild mit dargestellt sein müßte, ist kein triftiger Einwand. Der Helm und die Haltung sprechen deutlich genug. Und wir können die Gegenfrage stellen: wie hätte überhaupt dieser Künstler mit seinen unentwickelten Mitteln den Schild unterbringen wollen, der ihm außer dem linken Arm auch die Schulter, die Hälfte des Rumpfes und ein Stück vom Ober-

schenkel, also die wichtigsten Linien der linken Körperhälfte zugedeckt hätte?

In seiner Formgebung zeigt das Werk alle Eigentümlichkeiten des älteren archaischen Reliefstils. Es ist ausschließlich auf die Umrisse komponiert, die Beine im Profil, Brust und Arme von vorne, der Kopf wieder im Profil, also alles in die „wirksamste Ansicht" gestellt. Die Überleitung von der Brust zu den Beinen, die hier nicht wie bei den Nikebildern (Sp. 157 fg.) durch Gewand und Gürtel erleichtert wird, ist sehr naiv und summarisch ausgefallen, der Bauch ganz vernachlässigt. Nur an dem klar und kräftig modellierten rechten Bein kann der Künstler seinem Naturgefühl nachgeben. Bei aller Gebundenheit der Formen aber hat das Werk eine packende Kraft des Ausdrucks, eine individuelle Wärme der Empfindung, die es aus dem Durchschnitt der älteren archaischen Werke heraushebt und die vielleicht in der Besonderheit der Aufgabe ihre innere Erklärung findet. —

Die geläufigen Typen der Grabreliefkunst überblicken wir auf den Tafeln 264—272 nebst Abb. 181—183. In der Frühzeit scheint die einfachste Form des Grabmals ein Stein gewesen zu sein, eine aufgerichtete Platte oder dgl. Aus diesem Grundgedanken entsteht die Stele, eine schmale hohe Tafel, die in der einfachsten Form nur den Namen des Toten enthält und einen oberen Abschluß meist in Palmettenform trägt. Dann hat man ein Abbild des Verstorbenen daraufgesetzt, zunächst wohl in Malerei, dann in Flachrelief, endlich in jüngerer Zeit in sehr hohem Relief. Die Form der Stele paßt sich dem wechselnden Inhalt der Bilder an, wird nach Bedarf breiter und niedriger und entwickelt sich für das Hochrelief zu einem tabernakelartigen Gehäuse, einem Naïskos. In dieser Entwicklung zum Hochrelief, die gegen Ende des 5. Jahrhunderts beginnt und die wir besonders innerhalb der attischen Kunst des 4. Jahrhunderts an zahlreichen Beispielen verfolgen können, verändert sich das Verhältnis der Gestalt zum Reliefgrund vollständig. In dem Flachrelief der älteren Zeit ist der Hintergrund neutralisiert dadurch, daß die Gestalt den tektonischen Rahmen an einer oder mehreren Stellen überschneidet, also sich gewissermaßen vor ihm befindet (Taf. 264 rechts, 270, 271). Wenn noch blaue Färbung hinzukam, so stand die Gestalt wie gegen Luft. Mit der zunehmenden Relieftiefe aber muß sie in die Umrahmung wie in einen realen Raum eintreten (Taf. 268; 269) und es gehört viel Geschick und künstlerischer Takt dazu, daß das nicht wie ein Einsperren ins Schilderhaus aussieht. An manchen, z. B. dem sehr großen Naiskos der Demetria und Pamphile am Dipylon in Athen, ist diese Gefahr nicht ganz vermieden. Der attische Grabschmuck des 4. Jahrhunderts war schließlich zu solcher Prunkhaftigkeit ausgeartet, daß er bei dem sinkenden Wohlstand Athens wirtschaftlich bedenklich zu werden schien, sodaß der allzuvernünftige Staatsmann Demetrios von Phaleron im Jahre 312 v. Chr. allen figürlichen Grabschmuck verbot und nur kleine Säulchen, Platten und Becken zuließ, gewiß zum Heil für die Haushaltungsbilanz der Spießbürger, aber zum Schaden für die Kunst; wir hätten gerne erlebt, was die hellenistische Kunst mit diesen künstlerischen Gedanken weiter gemacht hätte.

Das Bild des Toten ist niemals ein Porträt, ganz selten daß einmal dieser oder jener individuelle Zug sich einschleicht. Anders wie die Römer und die neuere Zeit — man denke an heutige italienische Friedhöfe — braucht der Grieche nichts von den Zufälligkeiten und Äußerlichkeiten der Wirklichkeit, sondern er will nur das innerste Wesen und die Wahrheit in ihrem höchsten Sinne. So erscheinen die Verstorbenen als der schöne Jüngling, der tüchtige Palaestrit, der kriegerische Mann, als spielendes Kind, als zarte Jungfrau, als schöne, junge Mutter, die Männer hie und da mit Anspielungen auf ihren Beruf oder auf eine Liebhaberei, die Frauen meist in schlichten Szenen des täglichen Lebens, spinnend, sich schmückend, zum Ausgang bereit, mit den Kindern beschäftigt u. s. w. Die Motive sind rein menschlich, sie stellen das Leben dar, so wie es war, ganz einfach und ohne jede Beziehung zu einem Jenseits. Nur außerhalb Attikas treten die Toten bisweilen in der Erscheinung und Geltung von Heroen auf, so in den archaischen Grabreliefs von Sparta (ein Beispiel Abb. 179, Sp. 557) und auf spätgriechischen Stelen in Makedonien. In Attika aber entspringt aus dem Grundgedanken noch eine besonders feine und liebliche Blüte, das Familienrelief. Nicht bloß der eine, soeben Verstorbene wird dargestellt, sondern der Hausvater läßt Gattin, Kinder und bisweilen andere Anverwandte, oft auch eine treue Dienerin mit abbilden, was keine Schwierigkeit hat, da es sich ja nur um Typen handelt. Wer nun in das Grab eingeht, dessen Name wird über die Figur geschrieben, die ihm entspricht. Daher fehlen oft bei einzelnen Gestalten die Beischriften, wenn die Personen anderswo bestattet wurden, und hie und

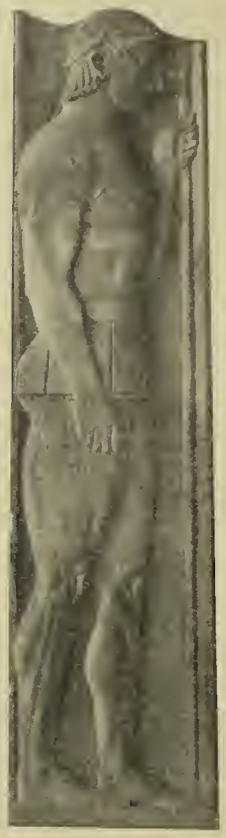


Abb. 181. Grabstele des Aristion. Athen.

da findet sich auch eine Gestalt nachträglich zugefügt. Die Gruppierung bietet eine Fülle reizvoller Motive, die alle aus dem Gedanken des trauten Beisammenseins entsprungen sind, ein Anlehnen, Hinneigen, eine zärtliche Berührung des Kinns, ein freundliches Anschauen. Häufig reichen sich zwei Personen die Hände (Taf. 272), was früher aus modernem Gefühl heraus mißdeutet wurde, als Abschiedsgruß oder Wiedersehen. Aber weder könnte man im einzelnen Falle sicher erkennen, welches der von dieser Erde Abschiednehmende sein soll, noch wäre es möglich, wie vorgeschlagen wurde, alle diese Szenen als das Wiedersehen in Elysion aufzufassen, denn die Vorstellung eines seligen Jenseits ist zwar von den Mysterienreligionen gelehrt worden, aber niemals allgemeiner Volksglaube gewesen. Der Handschlag ist nichts weiter als der sichtbare Ausdruck von Liebe und Zusammengehörigkeit. Noch heute kann man in Griechenland plaudernde Freunde auf der Straße Hand in Hand stehen sehen.

Abbildung 181. Grabstele des Aristion, Werk des Aristokles. Marmor. Höhe 2,40 m. Reichliche Reste der Bemalung erhalten. Auf der Helmkappe war ein Busch besonders aufgesetzt. Oben endigte die Stele wahrscheinlich in einen Palmettenaufsatz. Gefunden in Velanidesa im östlichen Attika. Athen, Nationalmuseum.

Der wackere Kriegsmann Aristion steht mit der ganzen Ehrenfestigkeit und Energie des Archaismus da, in voller Rüstung mit Panzer, Helm, Beinschienen und Lanze. Alles ist mit liebevoller Sachlichkeit und Treue teils plastisch, teils mit Farbe geschildert.

Abb. 182. Grabstele des Lyseas. Athen.

Es ist die Urform der Bildstele. Das Relief ist sehr flach, aber schon mit prachtvoller Energie durchmodelliert. An Oberschenkeln, Waden, Knieen, kurz überall wo man größere Tiefe gewinnen kann, kommt alles rund und voll heraus. Aber der rechte Arm und die Hand sind wie plattgewalzt und die Muskelschwellung am Unterarm ist an eine sehr unwahrscheinliche Stelle geraten. Das Relief wird wie Taf. 263 bis gegen die Mitte des 6. Jahrhunderts hinaufzurücken sein.

Abbildung 182. Grabstele des Lyseas. Marmor. Höhe 2,21 m. Von den Farben ist nur Purpurrot am Mantel erhalten. Das übrige ist stark verwittert, am meisten der Hintergrund, der ursprünglich wahrscheinlich dunkel war. Gefunden bei Velanidesa, nahe der Stele des Aristion. Athen, Nationalmuseum.

Nichts kann den geschwisterlichen Zusammenhang von Relief und Malerei deutlicher zeigen als die Gegenüberstellung des Lyseas und Aristion. (Vgl. Sp. 555.) Beim Lyseas ist durch Umrißzeichnung und Innenritzung die Gestalt hingesetzt, dann ist durch dunkle Tönung des Reliefgrundes, sowie durch hellere Innenfarben eine ganz ähnliche Wirkung erzielt wie im bemalten Flachrelief. Auch sachlich und in der Komposition der Figur ist die engste Verwandtschaft, nur daß Lyseas im bürgerlichen Kleid dargestellt und durch die Zweige als Priester, ferner durch den Kantharos, den großen Trinkbecher, genauer als Dionysospriester gekennzeichnet ist. Das Bildchen des predellenartigen unteren Streifens mit einem Reiterbuben und zwei Pferden soll wahrscheinlich die Zugehörigkeit des Lyseas zum Ritterstand andeuten.

Tafel 264 links. Grabstele eines Jünglings. Parischer Marmor. Höhe 1,42 m. Gefunden auf der Insel Nisyros, der Nachbarinsel von Kos. Konstantinopel, Ottomanisches Museum.

Ein Werk des strengen Stils von sonderbar derbem und ungeschlachtem Naturalismus. Rumpf und Arme sind auffallend lang, die kurzen Beine sehr hart im Umriß. Gut gelungen ist die Stellung des Rumpfes in Dreiviertelansicht, während die rechte Schulter noch etwas gewaltsam in die Reliefebene gepreßt ist. Der Kopf ist relativ groß (etwa $6\,{}^{1}/_{4}$ Kopf-

längen), das Haar nur malerisch angedeutet. Das Gesicht hat das mächtige Kinn und die niedrige Stirn der Zeit um 460 v. Chr. Die Verwandtschaft mit den Giebelskulpturen von Olympia ist auffallend, sowohl in der naturalistischen Auffassung wie in der Haarbehandlung. Die Meinung, daß die Künstler der Olympiagiebel aus dem griechischen Osten stammen, wird durch das Relief wesentlich gestützt.

Taf. 264 rechts. Grabstele eines jungen Kriegers. Marmor. Höhe 1,90 m. Aus Pella in Makedonien. Konstantinopel, Ottomanisches Museum.

Das Motiv des stehenden Mannes hat sich hier zu derjenigen Freiheit und Leichtigkeit, dem Linienrhythmus und der Schönheit durchgerungen, die wir nach der Mitte des 5. Jahrh. am Parthenonfries bewundern. Nur das etwas ängstlich gelegte Mäntelchen, sowie das Auge, das noch nach archaischer Weise weit nach hinten gezogen ist, wirken ein wenig befangen. Das Mäntelchen hat gewiß auch den Nebenzweck, die schwierige Schultergegend — vgl. die vorige Stele — liebevoll zu verdecken; versucht man den Umriß der Schulter unter dem Gewand durchzuzeichnen, so dürfte sie kaum richtig sitzen. Im übrigen aber ist der Meister vollkommen Herr seiner Mittel und seiner Wirkung. Vortrefflich ist die Schrägansicht des Rumpfes, die durch die Gegenbewegung des verkürzten Schildes ausgezeichnet gehoben wird. Der Speer war in seinem oberen Teile gemalt.

Tafel 265. Grabrelief eines Athleten. Marmor. Die Gestalten sind lebensgroß. Delphi, Museum.

Der junge Mann, in Vorderansicht stehend, streckt die Arme zur Seite und reinigt sich mit dem Schaber, den die Rechte hielt. Neben ihm steht der Sklavenbub, der zu seinem Herrn hinaufschaute, indem er die Linke bequem auf die Schulter legt. Die spitzen Finger der Rechten hielten wohl das Band, an dem das runde Oelfläschchen, der Aryballos, getragen wird. Zwischen beiden ein Hund.

Das Relief ist von außerordentlicher Großartigkeit der Formenauffassung. Es ist ein kühnes Problem gewagt: der vollen Vorderansicht des Bauches und der Beine wird die Abdrehung von Brust und Schulter gegenübergestellt. In überzeugter Deutlichkeit wird die Anatomie vorgetragen, weniger richtig freilich als bei den Aegineten — der Sägemuskel z. B. hat zu viel Zacken, da immer nur einer an je eine Rippe angreifen sollte; die Wölbung des Biceps am linken Arm sitzt zu tief u. s. w. —, aber die rhythmische Klarheit und Großheit ist wundervoll. Die Formengesinnung des Künstlers ist es, die hier vor allem auf uns wirkt, nicht die Korrektheit des Wissens und Könnens. Dennoch ist überall im Einzelnen das lebendigste Naturgefühl. Man sehe die Weichheit der Bauchdecke, die Adern an der rechten Hand. Das Schamhaar andrerseits ist mit einer harten, gekünstelten Linie umgrenzt, die noch ganz altertümlich ist. So haben wir merkwürdige Gegensätze in dieser Gestalt, erklärlich nur aus einer Übergangszeit. Das Werk steht auf der Grenze vom strengen zum freien Stil, etwa zwischen 460 und 450 v. Chr. In dem eigentümlichen Lebensgefühl neben kleinen Schwächen des Wissens erkennen wir das Wesen der jonischen Art. Man hat nicht ohne einleuchtende Gründe das Relief dem Kreise des Pythagoras von Samos zugewiesen, wobei freilich für unsere Erkenntnis kein gesichertes Werk dieses Meisters vorhanden ist, sondern nur versprengte antike Nachrichten. Doch steht in diesen: nervos et venas expressit, er hat Sehnen und Adern ausgedrückt, und das würde vortrefflich auf die in der Einzelform so reiche Anatomie des delphischen Jünglings passen.

Tafel 266. Grabrelief eines Jünglings. Pentelischer Marmor. Höhe 1,09 m. Aus Salamis. Athen, Nationalmuseum.

Der Jüngling trägt das Himation, das den Oberleib frei läßt, hält in der Linken ein Vögelchen und erhebt die Rechte in einer schwer deutbaren Geste. Hinter dieser Hand ist ein Vogelkäfig, dessen Gitterwerk gemalt war. Darunter lehnt sich ein kleiner Diener mit leicht gesenktem Haupte an einen Pfeiler, auf dem eine Katze liegt, man weiß nicht ob eine lebendige oder ein Weihgeschenk. Es scheint, daß auf Tierliebhaberei des Verstorbenen angespielt werden soll, der außergewöhnlicherweise auch nicht athletisch nackt erscheint.

Das Relief gehört in die Schule des Phidias, Köpfe und Gewandbehandlung haben am Parthenonfries die nächsten Analogien. Es ist ungewöhnlich sorgfältig gearbeitet und hat eine um diese Zeit beim Grabrelief ebenfalls noch ungewohnte große Tiefe. Da die Naiskosform noch nicht erfunden war, hat der Künstler sich mit einer schweren Kopfleiste geholfen, die durch ein zierliches Band von Palmetten und Lotosblumen geschmückt wird. Das Ganze ist von einer ungemeinen Noblesse und Schönheit. Es ist einer der besten Vertreter der phidiasischen Ideale, und wohl nicht das Werk eines gewöhnlichen Steinmetzen, sondern vielleicht eines führenden Meisters.

Tafel 267. Grabrelief eines Jünglings. Pentelischer Marmor. Höhe 1,68 m. Am Ilissos gefunden. Athen, Nationalmuseum.

An einen niedrigen Pfeiler, wie sie in der Palästra zum Ablegen der Kleider stehen, lehnt sich mit übergeschlagenem Beine ein junger Mann, indem er die Hände auf einen kurzen keulenartigen Stab stützt und träumerisch ins Weite schaut. Die Keule ist keineswegs die mythische des Theseus, sondern ein modisches Spazierstöckchen, wie es auf Vasen des 4. Jahrhunderts öfters vorkommt oder eine Wurfkeule, mit der man Hasen jagt. Ein Hund schnuppert am Boden. Links sitzt das Knäbchen in der Haltung eines Schlafenden, aber mit offenen Augen (vgl. Sp. 403). Gegenüber endlich steht ein bärtiger Alter, auf seinen langen Stab gestützt, die Hand am Kinn und den Blick wie besorgt oder trauernd auf den Jüngling gerichtet. Es ist der Vater oder Paedagog. Ringsum sind Pfeiler und Giebeldach eines Naiskos zu ergänzen, wie ihn Tafel 268 zeigt.

Das Relief hebt sich durch die Sorgfalt der Arbeit aus der Mehrzahl der Grabmäler des 4. Jahrhunderts heraus, doch ist es bei weitem nicht von der künstlerischen Vollendung des vorigen. Die Proportionen des Jünglings sind nicht eben geglückt, die Beine, namentlich die Oberschenkel erscheinen übermäßig lang. In der Körpermodellierung ist mehr Fleiß als unmittelbare Empfindung der Form. Sehr fein ist die leise elegische Stimmung in der Haltung der Personen, wozu man das zu Taf. 270 rechts Gesagte vergleichen wolle.

Tafel 268. Grabmal des Aristonautes, Sohnes des Archenautes. Pentelischer Marmor. Höhe 2,85 m. Ergänzt linkes Knie und Unterschenkel, rechter Fuß mit einem Stück des Bodens. Gefunden in Athen vor dem Dipylon. Athen, Nationalmuseum.

Hier ist die Entwicklung zum Hochrelief bis zum äußersten vollzogen, die Gestalt steht vollgerundet vor dem Hintergrund, das umrahmende Tempelchen hat eine durchgebildete Architektur mit Pfeilern, Gebälk und Giebel. Aristonautes stürmt vollgewaffnet vorwärts auf ansteigendem Boden, wie ein Offizier, der seiner Truppe voraneilt. Seine Züge haben um Augen, Stirn und Mund mehr Individuelles als sonst. Die Augenbildung erinnert etwas an die skopasische Art. Das Ganze ist von einer prächtigen und großen Wirkung, ohne daß es doch aufdringlich wäre. —

Abbildung 183. Stehendes Mädchen. Krönung einer Grabstele. Marmor. Höhe 0,85 m. Aus Trachones in Attika. Athen, Nationalmuseum.

Mädchen und Frauen werden selten so handlungslos hingestellt, wie es in diesem singulären Stück geschieht. Es ist auch nur die Bekrönung einer vielleicht im übrigen ungeschmückten Stele, ein Akroterion, vor dessen aufsteigenden Ranken das Mädchen in stiller Haltung mit gesenkten Händen den fallenden Mantel faßt. Die Ausführung ist nicht fein, aber von der sicheren Mache, die im 4. Jahrhundert auch an den geringsten Werken dieser Art erfreut.

Tafel 269. Grabrelief einer Priesterin. Marmor. Höhe 1,77 m. Der giebelförmige obere Abschluß fehlt. An der Gräberstraße vor dem Dipylon in Athen.

Die Verstorbene trägt in der Rechten eine Hydria, den Wasserkrug, der beim Opfer gebraucht wurde. (Der Hals fehlt; ein kleiner horizontaler Henkel war aus Bronze angesetzt.) Die Linke ist in der Gebärde der Anbetung erhoben. Es ist also eine Opfernde oder eine Priesterin gemeint. Obwohl auch hier die Ausführung nicht fein ist, hat das Ganze eine große Feierlichkeit und Würde.

Tafel 270 links. Grabrelief der Hegeso, des Proxenos Gattin (oder Tochter). Marmor. Höhe 1,49 m. An der Gräberstraße am Dipylon in Athen.

Tafel 270 rechts. Grabrelief einer jungen Frau. Marmor. Höhe 1,21 m. Gefunden im Piraeus. Athen, Nationalmuseum.

Eine schöne, frühverstorbene Herrin mit einer Dienerin, die ihr das Schmuckkästchen bringt. Es ist beide Male dasselbe einfache Thema, aber wie verschieden in Stimmung und Ausführung! Hegeso, in vornehmer Ruhe aufrecht sitzend, faßt mit spitzen Fingern ein feines (gemalt gewesenes) Kettchen und blickt es an. Die andere Frau ist in sich zusammengesunken und hebt die Hand, als wolle sie den Kopf stützen. Der Blick geht zwar auf das Kästchen, aber die Dienerin zaudert, ob es der Herrin wohl gelegen kommt, daß sie einen Schmuck herausnimmt. Dort die stolze und stille Zuständlichkeit des 5. Jahrhunderts, und die Gewänder gegeben in dem glänzenden Stile der Parthenonskulpturen. Hier der ganze feine Naturalismus des praxitelischen Gewandstils und eine weiche Stimmung von leiser Melancholie. Es gibt kaum zwei andere Werke, an denen man so unmittelbar die äussere und innere Verschiedenheit der beiden Epochen empfinden könnte.

Der Zug von Trauer, den wir auch bei dem Jüngling vom Ilissos fanden (Taf. 267), ist mit zu der Hypothese benutzt worden, daß alle diese Bilder Elysion darstellen sollten, das zwar selige Jenseits, in dem aber doch ein wehmütiges Rückerinnern an die schöne Erde herrsche. Ist dies schon ein Wider-

Abb. 183. Krönung einer Grabstele. 4. Jahrh. v. Chr. Athen, Nationalmuseum.

spruch in sich, so ist der Gedanke ganz unhaltbar, wenn man die Reliefs in ihrer Masse übersieht in der großen Sammlung der »Attischen Grabreliefs« von A. Conze. Es ist die Wirklichkeit, wie sie war, nur so schön und ideal gesehen, wie das auch die Künstler des Parthenonfrieses taten. Daß sich aber an der Stätte des Schmerzes allmählich leise Züge von Trauer in die Darstellung des Lebens einmischen wie eine Vorahnung, das ist so ganz in der Art des weichen und zartgestimmten vierten Jahrhunderts, daß nur ein Mangel an künstlerischem Einfühlen es mißverstehen konnte.

Tafel 271. Der Ausgang der Ameinokleia. Attisches Grabrelief des 4. Jahrh. v. Chr. Marmor. Höhe 1,35 m. Athen, Nationalmuseum.

Dies ist eine der lieblichen Szenen aus dem Leben, die ohne ungewöhnlichen künstlerischen Ideenaufwand oder besondere Feinheit der Ausführung an dem Orte, für den sie bestimmt sind, etwas unendlich Rührendes und Ergreifendes haben. Ameinokleia, ein junges Mädchen, denn die Inschrift bezeichnet sie als Tochter des Andromenes, hat sich zum Ausgang gerüstet. Schon ist das Himation züchtig über den Kopf gezogen. Die kleine Dienerin rückt noch an der Sandale und die Herrin stützt sich graziös auf ihren Kopf. Eine ältere Dienerin hält das Schmuckkästchen bereit. Sehr fein sind stets die Dienerinnen in Haltung und Tracht von der Herrin unterschieden. Die kleine trägt ein thrakisches Ärmelgewand, wie auch die Dienerin der Hegeso; die größere ist durch geschorenes Haar als Sklavin bezeichnet, ebenso wie das Mädchen auf der vorigen Tafel rechts. Das Unterwürfige, aber auch die liebevolle Dienstbereitschaft und Anhänglichkeit drückt sich wunderhübsch aus. Zu beachten ist noch, wie vortrefflich auf dem Ameinokleiarelief die drei Personen in dem engen Raum zusammenkomponiert sind. Sie überschneiden dabei die seitlichen Pfeiler, aber das wirkt nicht wie ein Herausquellen, da der Giebel, einen starken Schatten werfend, noch weiter auslädt und mit der unteren Leiste zusammen die vordere Fläche so kräftig angibt, daß alle höchsten Punkte der Figuren dadurch in diese Ebene gebunden erscheinen. Bei dem Hegesorelief, so schön es ist, hat der Künstler dies Problem nicht ganz so rein bewältigt; der Stuhl wirkt dort ein wenig wie vor den Pfeiler gesetzt und für die Rundung der Lehne in die Tiefe bleibt dem Gefühl nicht genug Spielraum. Die vollkommnere Bewältigung des Tiefenproblems im vierten Jahrhundert hängt zweifellos mit der zunehmenden Fähigkeit des perspektivischen Sehens in der Malerei zusammen.

Tafel 272. Grabrelief einer Familie. Pentelischer Marmor. Höhe 1,45 m. Gefunden vor dem Dipylon in Athen. Athen, Nationalmuseum.

Vater, Mutter und Tochter sind zu einer stillen feinen Gruppe vereinigt. Der liebevolle Aufblick der Mutter, das schmerzliche Niederschauen des Vaters legen den Gedanken nahe, daß die Tochter es war, die zuerst hat Abschied nehmen müssen und um derentwillen man das schöne Familiendenkmal errichtet hat. Es ist wie ein letztes wortloses Beisammensein. Nur liegt das weit mehr in der Haltung der Personen, besonders des Mädchens, als in dem Gestus des Handschlags, der wie oben gesagt, eine allgemeinere Bedeutung hat als wir ihm heutzutage beilegen. Familienbilder dieser Art sind im 4. Jahrhundert sehr häufig, es werden bis zu 6 und 8 Personen in den engen Rahmen zusammengedrängt. Eine Reihe geläufiger Typen wird dabei nach Bedarf immer neu gruppiert. Auch der Steinmetz unseres Reliefs hat aus diesem Vorrat geschöpft, sonst wäre ihm nicht eine so ungünstige Anordnung untergelaufen wie die ganz parallel gelegten Unterarme der beiden Eltern.

WEIHRELIEFS UND VERWANDTES.

Tafel 273. Sog. trauernde Athena. Weihrelief aus Marmor. Höhe 0,53 m. Athen, Akropolis.

Die Göttin steht mit eingestützter Rechten, auf ihre Lanze gelehnt, vor einem halbhohen Pfeiler. Man hat mit Unrecht Trauer oder Melancholie in der Stellung gesehen, sie erklärt sich völlig aus dem Niederblicken auf die Stele, die ein unentbehrlicher Bestandteil der Komposition ist. Deckt man die Stele zu, so wird die Haltung des Kopfes ganz unverständlich. Leider ist die Bedeutung des Pfeilers nicht sicher erklärt. Man meinte, er habe ein kleines Weihgeschenk getragen, das nur gemalt gewesen sei; daß aber grade die Hauptsache nur gemalt wäre, kommt sonst nicht vor und ein besonderer Grund dafür wäre hier nicht einzusehen. Ein Ablegepfosten, wie er in der Palästra benutzt wird, kann es deshalb nicht sein, weil Athena zu athletischen Übungen nicht die geringste Beziehung hat. Auch eine Stele mit den Namen gefallener Athener, über die die Göttin trauert, war es gewiß nicht, denn das wäre ein ganz unantiker Gedanke. Ich glaube eine Deutung vorschlagen zu können, die den Gegenstand wie die Haltung der Athena einheitlich erklärt.

Es ist ein Grenzstein, an dem die Göttin Wache hält. Ein Pfeiler genau der gleichen Form steht heute noch an der athenischen Stadtmauer, da wo das Töpferviertel zu Ende ist, und trägt in großen Buchstaben von oben nach unten die Inschrift ὅρος Κεραμεικοῦ, Grenze des Kerameikos. Auch sonst haben die Horossteine, die sich besonders an den Grenzen der heiligen Bezirke finden, die Pfeilerform, wenn sie auch meist etwas roher bearbeitet sind. Welche Grenze die Göttin hier betrachtet, kann zunächst zweifelhaft sein. Vielleicht die Grenze Attikas. Aber das kleine Denkmal ist wohl zu anspruchslos, um ihm einen so weittragenden politischen Sinn zuzutrauen. Dann also die Grenze eines heiligen Bezirkes, ihres eigenen auf der athenischen Akropolis? Der Stil des Reliefs fällt in die sechziger Jahre des 5. Jahrhunderts, also genau in die Zeit, da Kimon die von Themistokles begonnene neue Burgbefestigung durch den großen südlichen Mauerzug vollendete. Alles würde aufs beste passen, wenn das Relief an dieser Mauer angebracht gewesen wäre, etwa als eine private Weihung der Werkleute. Der Gedanke wäre: das Schutzwerk, das die Menschen um den heiligen Bezirk errichtet haben, erhält durch den wachsamen Blick der Göttin erst seine Weihung und wahre Stärke.

Künstlerisch ist das Werkchen von großem Reiz. Die frische und individuelle Stellung, die eigentümliche Neigung des Hauptes, in der wir Gnade, nicht Trauer sehen, das schmalhüftige Körperchen mit den breiten Schultern unter den steifen Falten des Peplos und endlich die feinbewegten rundlichen Arme, das alles ist jene Mischung von Herbheit und Liebenswürdigkeit, wie sie uns nur in der Zeit des strengen Stiles begegnet.

Tafel 274. Rasende Mänade. Marmor. Höhe 1,42 m. Gefunden auf dem Esquilin. Rom, Konservatorenpalast.

Das Relief gehörte zu einem runden Gegenstand, der entweder ein Dionysosaltar oder eine Statuenbasis gewesen ist und der von einer ganzen Schar solcher Mädchen umtanzt war, die in anderen Kopien in Madrid erhalten sind. Die esquilinische Mänade hat ein Böcklein zerstückt, mit dem sie zum Altar taumelt; die Rechte hält noch das Messer und zugleich den Mantel. Es ist die Raserei der Mänaden, wie sie Euripides in seinen Bakchai schildert. Sie zerreißen die Opfertiere und stürmen in ekstatischem Tanze dahin, sinnlos, aber des Gottes voll. Das Relief vertritt uns die typische Gewandlösung des jonischen Stils in vollendeter Weise (vgl. Sp. 226, 251). Mit wunderbarem Schwunge laufen die Falten um und über den schlanken Mädchenkörper, der mit seinen größeren Linienwellen kräftig durch sie hindurch dringt. Es ist eine künstlerische Synthese von höchster Wirkung, aber man fühlt das Konstruierte doch stark heraus. Die Gestalt war zu dekorativen Zwecken in der frühen Kaiserzeit sehr beliebt, wie sie es auch heute wieder ist. Wir haben aus der sogen. neu-attischen Kunstschule eine Unzahl von Wiederholungen in verschiedenen Größen. Das esquilinische Relief ist von vielen für ein Original des 5. Jahrhunderts gehalten worden und auch mir hat sich diese Überzeugung immer wieder bestätigt. Grade gewisse Ungeschicklichkeiten, die man als Gegengrund angeführt hat, wie die gewaltsam ins Relief gelegte rechte Hand und das unklare Zusammenlaufen der Mantel- und Chitonfalten hinter dem rechten Bein hätte ein Kopist bei so sorgfältiger Arbeit vermieden. Zeitlich werden wir das Werk in einen erheblichen Abstand von der Nikebalustrade (Taf. 275) bringen müssen. Es steht genau auf der Entwicklungsstufe der Paionios-Nike (Taf. 123) und so wird ein Ansatz um die Mitte des 5. Jahrhunderts das richtige sein.

Tafel 275. Nike. Relief von der Balustrade am Athena-Nike-Tempel auf der Akropolis zu Athen. Marmor. Höhe 0,90 m. Athen, Akropolismuseum.

Rechts wenn man zu den Propylæen der athenischen Akropolis hinaufsteigt, steht auf einem turmartigen Vorsprung ein jonisches Tempelchen der Athena Nike, das in den letzten Jahrzehnten des 5. Jahrhunderts errichtet worden ist. Der enge Platz um den Tempel war an drei Seiten von einer meterhohen Marmorschranke umschlossen, die oben Gitterwerk trug. An den zum Tal gewendeten Außenseiten sah man in Hochrelief Athena sitzen und vor ihr eine Schar geflügelter Siegesgöttinnen, die die Opferkühe herbeibrachten und Siegeszeichen aus persischen und griechischen Waffen errichteten. Die Göttin, sowie die Hauptmotive der Niken widerholten sich an jeder Seite. Eines der schönsten Stücke dieses Frieses ist unsere Sandalenbinderin, die, im Laufe innehaltend, die Bänder fester anzieht. Das Körperchen balanziert graziös auf dem linken Fuße und die mächtigen Schwingen helfen für unser Auge das Gleichgewicht halten. Der dünne weite Chiton und ein schwereres Himation um den Unterkörper laufen in langen, lieblich geschwungenen Falten um die Gestalt. Alle Ideen, die bei der esquilinischen Mänade so absichtlich und

durchsichtig ausgesprochen sind, erscheinen hier unaufdringlicher und reifer durchgeführt. Es ist ein äusserstes dekoratives Raffinement, mit dem die dünnen Faltengrate zur Körperform in Beziehung gesetzt sind. Die Nereïden von Xanthos (Taf. 121; 122. Abb. 58 ff. 107) sind die Vorfahren und es führt eine unmittelbare Entwicklungslinie, unabhängig vom Parthenonstil, zur Nikebalustrade (vgl. auch Sp. 253 ff.).

Tafel 276. Weihrelief an Echelos und Basile. Pentelischer Marmor. Höhe 0,76 m. Gefunden an der mittleren langen Mauer von Athen zum Piraeus. Athen, Nationalmuseum.

Die gewöhnliche Form des Weihreliefs ist die einer kleinen Platte, meist in Breitformat, die mit einem Zapfen auf einem viereckigen Pfeiler von 1 bis 1½ m Höhe aufgestellt oder, wo Gelegenheit ist, in die Wand eingelassen wird. In älterer Zeit wird meist nur die Gottheit dargestellt, allein oder mit anderen Göttern desselben Kultkreises. Gerne nimmt man, um Handlung zu haben, ein Ereignis aus dem Mythus des Gottes. Echelos ist ein attischer Ortsheros, ursprünglich dem Wesen nach wohl ein Unterweltsdämon, der mit Hades auch darin verwandt ist, daß er seine Heroine Basile, die »Königin«, sich gewaltsam raubt, wie es das Relief zeigt. Hermes eilt als Geleiter voran. Die Entführung zu Wagen ist ein stehender Typus, der für Hades und Kore, Pelops und Hippodameia, die Dioskuren mit den Töchtern des Leukippos und ähnliche Stoffe angewendet wird. Unserem Reliefkünstler hat die Staffelung der Pferde einige Schwierigkeiten gemacht. Reizend dagegen ist die Gruppe des Paares auf dem Wagen: sie ein wenig schüchtern und ängstlich, er mit sicherer Hand zupackend und die Geliebte liebevoll-besorgt anblickend. Es ist derselbe feine attische Stil vom Ausgang des 5. Jahrhunderts v. Chr. wie in dem folgenden Demeter-Kore-Relief.

Tafel 277 rechts. Weihrelief an Demeter und Kore. Marmor. Höhe 0,73 m. Athen, Akropolis.

Auf diesem feinen und vornehmen Relief war dargestellt, wie Demeter dem mythischen Königssohne von Eleusis, Triptolemos, die Ähren übergibt, damit er Ackerbau und Gesittung in die Welt bringe. Links saß Triptolemos auf einem Wagen mit geflügelten Schlangen, auf denen er davonfährt - erhalten ist eine große Schlangenwindung -, rechts stehen Demeter und Kore in wundervoller Gruppe, diese die Hand mit den Ähren vorstreckend und die Linke auf ein Szepter gestützt, jene leicht an die Mutter hingelehnt, in der gesenkten Linken ihr Attribut, die Fackel (die aus Bronze eingesetzt war). Sehr schön ist die Charakteristik der Göttinnen, die zartere Tochter mit still gesenktem Haupt, die vollweibliche Mutter mit majestätischer Gebärde. Es ist der Stil der rein attischen Schule aus dem Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr., wie er sich in der großen Götterversammlung am Friese des Niketempels am reifsten entwickelt findet. Die Ausführung ist von höchster Feinheit und Zierlichkeit, ohne im geringsten kleinlich zu werden.

Tafel 277 links. Weihrelief an Zeus. Marmor. Höhe 0,39 m. Unten ein Zapfen zum Einlassen in einen Pfeiler. Gefunden in Gortyn auf Kreta. Paris, Louvre.

Dies Relief vertritt uns die im 5. Jahrhundert beginnende Weiterentwicklung des Weihreliefs durch den Zusatz von Betern, die in etwas geringerer Größe, aber stets in unmittelbarer Beziehung zur Gottheit dargestellt sind, nicht wie die Stifter auf mittelalterlichen Heiligenbildern in winziger Gestalt in einer Ecke. In der Regel heben sie die Rechte in der Gebärde der Anbetung, die Handfläche nach außen (vgl. Taf. 269; 278; 279), ursprünglich eine Abwehrbewegung, denn Furcht ist der Anfang alles religiösen Bewußtseins. Auf der kretischen Relieftafel hält der Stifter einen Gegenstand in der Hand, offenbar die Eingeweide des Opfertieres. So drückt das Bild mit besonderer Deutlichkeit aus, was überhaupt der Sinn solcher Stiftungen ist, die keinen materiellen Wert besitzen: daß der Gott dauernd erinnert werde an den Stifter und die Opfergaben, die dieser ihm gebracht hat.

Der thronende Gott mit dem Szepter in der Linken ist wohl Zeus. In der Rechten hält er die Spendeschale. Neben ihm steht eine Göttin mit der Opferkanne in der Rechten, weshalb sie gewöhnlich Hebe genannt wird. Das ist falsch, da sie durch die Verhüllung des Hinterhauptes als Frau gekennzeichnet ist; auch könnte die Dienerin Hebe nicht so gleichberechtigt auftreten. Es ist vielmehr Hera. Den Gott nennt man Apollo, weil dieser in Gortyn einen bedeutenden Kult hatte. Doch kommt Apollo niemals mit Lanze und Mantel vor. Dem künstlerischen Typus nach ist es vielmehr ein Dioskur oder etwa ein Ortsheros. Die göttlichen Gestalten werden auf den Weihreliefs, ganz wie bei christlichen Heiligenbildern, in der Regel nach den besonderen Wünschen der Besteller zusammengestellt, wofür uns viele attische Stücke Beweis geben. Der Stil weist das Relief in die zweite Hälfte des 5. oder in die erste Zeit des 4. Jahrhunderts v. Chr. Es ist nicht entfernt so fein gearbeitet, wie das danebenstehende attische, aber

mit schöner breiter Sicherheit und einem lebendigen Gefühl für die Hauptsachen.

Tafel 278. Weihrelief an Bendis. Pentelischer Marmor. Höhe 0,51 m. Gefunden im Piraeus. London, British Museum.

In der Einleitung zu Platons Buch vom Staate geht Sokrates mit einem Freunde in den Piraeus, um an dem neu eingerichteten Feste der thrakischen Göttin Bendis teilzunehmen. Nachdem die Beiden gebetet und den Festzug der Thraker und der Einheimischen gesehen, wollen sie in die Stadt zurückkehren, aber man sagt ihnen, sie müßten bleiben: „Wißt ihr denn nicht, daß am Abend ein Fackelspiel zu Pferde sein wird zu Ehren der Göttin? . . . Sie haben Fackeln in den Händen, reichen sie einander weiter und führen so einen Wettstreit zu Pferde aus.“ Wie auch bei dem gewöhnlichen Fackellauf wird es sich um ein rasches Überbringen der Flamme von einem Ort zum anderen gehandelt haben, wobei die Sorge für die Fackel und das Streben nach Schnelligkeit ein reizendes Widerspiel ergaben, das auch Sokrates sehenswert fand. Das Londoner Relief zeigt uns eine siegreiche Mannschaft, die geleitet von ihren beiden Lehrern — wir dürfen sie Gymnasiarchen nennen — der Göttin ihren Dank bringen. Daß der Künstler die Jünglinge nicht zu Pferde darstellte, begreift sich aus künstlerischen Gründen, hätte aber auch gar nicht in der Situation gelegen. Der vordere der beiden Alten und der erste der Jünglinge halten gesenkte Fackeln; an der einen sieht man einen großen Schutzteller gegen herabtropfendes Pech. Gegenüber steht Bendis, eine mit Artemis gleichartige Göttin, in hohen Jagdstiefeln mit Pelzbehang, um den Oberkörper einen kurzen Chiton und ein Tier-, wahrscheinlich Rehfell, im Rücken den langen thrakischen Reitermantel. Auf dem Kopf hat sie die asiatische (sog. phrygische) Mütze, die die Thraker aus einem Fuchsfell machten (vgl. Taf. 283 und Taf. 305). Die Linke stützt die Jagdlanze auf, in der Rechten ist eine große Schale zum Ausgießen der Spende. Huldvoll neigt die Göttin das feine Köpfchen gegen ihre Verehrer.

Acht nackte Jünglinge hintereinander aufmarschieren zu lassen, ohne langweilig zu werden, war keine ganz leichte Aufgabe. Der Künstler hat sie entzückend gelöst. Das lebhafte Gewimmel der Beine, die ausdrucksvollen Bewegungen der Arme, die lebendig-verschiedene Haltung der Köpfe bewirken, daß jeder der Burschen bei aller Skizzenhaftigkeit der Ausführung eine Individualität und ein Temperament ist. Und vortrefflich sticht die Geschmeidigkeit der Jugend gegen die steife Würde der Herren Magister ab. Über den Köpfen entsteht hier der Luftraum, von dem wir oben sprachen (Sp. 553). Das Relief hat die ganze Sicherheit der Tiefenbehandlung und den Charme der Flüchtigkeit, die für Arbeiten des 4. Jahrhunderts so charakteristisch sind.

Tafel 279. Weihrelief an ein Götterpaar. Pentelischer Marmor. Höhe 0,61 m. Angeblich aus Korinth. München, Glyptothek.

Hier haben wir die Fortbildung des Weihreliefs ins Malerische, die mit Beginn der hellenistischen Zeit energisch einsetzt. Über den Köpfen ist viel freier Raum, links steht ein Pfeiler mit Statuen und ein großer Baum, umwickelt mit heiligen Binden, von dem aus ein riesiger Vorhang nach rechts herübergespannt ist. Der Altar steht über Eck und die Menschen umwandeln ihn. Der Gott, der auf dem mächtigen Throne mit dem bocksgehörnten Löwengreif sitzt, ist nur durch ein Szepter gekennzeichnet, ebenso die Göttin, die sich bescheiden in einiger Entfernung an einen Pfeiler lehnt. Das Verhältnis der beiden Gestalten würde gut auf Asklepios und Hygieia passen, doch haben diese in hellenistischer Zeit so feststehende Attribute, daß man Furtwänglers Deutung auf einen Heros mit seiner Gattin oder besser noch auf Götter wie etwa Zeus Philios und Agathe Tyche, das „gute Glück“, vorziehen muß. Die kleinen Statuen auf dem Pfeiler sind wahrscheinlich die altertümelnden Bilder desselben Götterpaares. Am Altar steht der Hausvater und greift in einen flachen Opferkorb, den sein Sohn ihm hinhält. Die Mutter hinter ihm erhebt die Rechte in der Gebärde des Betens. Es folgt ein kleines Mädchen mit einem flachen verhüllten Korb auf dem Kopf, ferner ein Knäbchen mit einem zu opfernden Vogel und das ganz eingewickelte Jüngste. Den Beschluß machen zwei halbwüchsige Mädchen in der hübschen Ausgehtracht, die wir von den tanagräischen Terrakottastatuetten her so gut kennen; die eine hat auch den dort so beliebten spitzen Strohhut auf dem verhüllten Kopf. Auch sie hebt die Hand zur Anbetung. So ist, gewiß genau nach Vorschrift des Bestellers, die ganze Familie im Bilde beisammen; wir brauchen nur die Kinder in eine Reihe zu stellen, um ihr Alter zu erkennen, wobei sich die Mädchen links anscheinend als Zwillinge entpuppen. Da in der hellenistischen Zeit die Weihreliefs sehr viel spärlicher werden, so ist dieses Stück als der klare Schlußpunkt der Entwicklung von besonderem Werte. Sein malerischer Stil ist voll-

ständig aus der Marmortechnik herausgewachsen, wie die ängstlich zusammengehaltenen Blätter des Baumes, seine massigen Äste und die geraspelte Rinde deutlich erkennen lassen. Der Gegensatz des Stuckstils wird uns zu Tafel 298 beschäftigen. –

Tafel 280, 281, 282, 147. Reliefs des Ludovisischen Altaraufsatzes. Vgl. Sp. 318.

Die Hauptseite 280, 281 stellt nach der vorwiegenden Meinung die Geburt der Aphrodite aus dem Meere dar. Durch kleine Kiesel ist der Strand angedeutet. Zwei hilfreiche Frauen, die Eileithyien, ziehen die Göttin, die den Blick sehnsüchtig zum Lichte wendet, aus der Tiefe empor, indem sie hinter ihrem Rücken herum ihr unter die Schultern fassen. Das Tuch, das sie halten, ist der Mantel der Aphrodite. Eine andere, sehr geistvoll und energisch vertretene Deutung von P. Wolters hat, ausgehend von der eigenartigen Anordnung des Tuches, den Nachweis versucht, daß es sich vielmehr um eine im Knieen Gebärende handle, ein Brauch, der aus dem Altertum gut bezeugt ist. Daß unser Gefühl sich gegen diese Erklärung eines so schönen Werkes sträubt, würde nichts auf sich haben. Schwerer wiegt der Einwand, daß in dem kleinen Raume hinter dem Vorhang kein Platz für den Unterkörper wäre, wenn man ihn auch noch so sehr zusammendrängt; ferner, daß der Mantel deutlich noch in die Tiefe hinabgeht, nicht auf den Boden aufstößt. Mir scheint sich für die Erklärung des Mantels ein außerordentlich einfacher, rein künstlerischer Grund zu bieten. Denken wir ihn weg, so wäre der Körper an den Oberschenkeln wagerecht abgeschnitten. Abgesehen von der Häßlichkeit dieser Linie würde damit jeder Ausdruck von Aufsteigen fortfallen und man könnte grade so gut glauben, die Gestalt würde in die Tiefe gesenkt. So aber führen die aufsteigenden Linien des Mantels den Blick unmerklich in die Höhe, die Arme der Frauen setzen die Bewegung fort, die Aufreckung des Kopfes hilft hinzu, und so kommt eine wirkliche Aufwärtsbewegung für unser Gefühl zustande. Zur Deutung auf Aphrodite passen auch die Seitenreliefs vortrefflich, die beiden Gegenpole der Liebe, eine züchtig verhüllte Braut, die das Weihrauchkorn im Räucheraltärchen opfert, und die fröhliche Hetäre, die der Göttin mit Flötenspiel dient (Taf. 282 und 147).

Es ist der herbe, aber hier mit unendlicher Süßigkeit gemischte Stil der Übergangszeit um 470 v. Chr. In den Gewändern ist manches archaisch Harte und künstlich zurecht Gelegte, z. B. wie die dünnen Ärmel der beiden Frauen auf die Arme der Aphrodite fallen, wie der Kontur der zurückgesetzten Beine eingeschnitten ist, wie die Steilfalten ängstlich parallel geführt werden und vieles andere. Auch im Kopf der Aphrodite sind altertümliche Ungeschicklichkeiten; der Abstand von Nase zu Ohr ist viel zu groß und das Ohr, von dem nur der obere Teil sichtbar ist, sitzt falsch; der Oberschädel erscheint zu sehr in die Länge gezogen und der Kontur des Hinterkopfes steigt zu tief herab, um organisch in die Halslinie übergehen zu können, und ähnliches. Aber das alles spielt gegenüber der wundervollen Ruhe und Geschlossenheit des Ganzen natürlich keine Rolle, denn es fügt sich organisch in das ganze Formensystem ein. Anderes ist von wundervoller Naturnähe: die feinen zierlichen Füße, die zarten Wölbungen am Rippenrand und Bauch der Aphrodite, ihr seidig weiches Haar u. s. w. Auch seelisch ist dieser Künstler von unendlicher Feinheit. Wie die Braut so still und gedankenvoll den Kopf neigt gegenüber dem sorglos-unbekümmerten Gesicht der Hetäre, wie im Antlitz der Aphrodite alles sehnsüchtig aufwärts drängt, das sind Stimmungen von höchster Feinheit und Zartheit. Aber wir sehen sie nur erst wie durch einen Schleier, wie in der dünnen Hülle der Puppe den Schmetterling, ehe er die Schönheit seiner Flügel ganz entfaltet.

Tafel 283. Orpheus und Eurydike. Marmorrelief. Höhe 1,18 m. Ergänzt am Hermes linke Hand, rechter Ellenbogen, äußere Hälfte des runden Hutes; an der Eurydike die Nase; am Orpheus der rechte Unterarm, die Nase, die Spitze des Fußes. Die Beischriften der Namen gelten für antik, sind aber nachgefahren. Neapel, Museo nazionale.

Eurydike, durch den Gesang des Orpheus aus der Unterwelt losgebeten, ist dem Gatten gefolgt. Aber dieser, von Sehnsucht bezwungen, verletzt das Gebot und wendet sich zu früh nach ihr um. Da legt der Seelengeleiter Hermes Psychopompos die Hand auf sie, und sie ist von neuem und für immer dem Hades verfallen. Mit unendlicher Zartheit ist die Stimmung dieses letzten, schmerzlichsten Wiedersehens ausgedrückt, ohne jeden lauten Ton, nur durch ein sanftes Berühren der Hände. Eurydike legt die Linke auf die Schulter des Orpheus, der Gatte wagt nicht sie zu ergreifen und berührt sie nur mit den Fingerspitzen in einer ersterbenden Bewegung von unendlicher Innigkeit. Die Blicke senken sich ein letztes Mal in einander. Hermes aber hat Eurydike am Handgelenk ergriffen, zögernd fast, während seine

Rechte sich wie verlegen in das Gewand schiebt. Aber in dem harten Knick seines linken Handgelenks liegt die ganze Unerbittlichkeit des Schicksals, das er vollziehen muß. Die wundervoll abgewogene Haltung der drei Körper ist die weitere Erläuterung zu dem traurigen Inhalt dieser Gebärdensprache. Des Gesichtsausdruckes, selbst wenn er schon im Stile seiner Zeit gelegen hätte, kann der Künstler entbehren. Niemals sonst ist die menschliche Gestalt so zum zartesten Instrument des seelischen Ausdrucks geworden.

Die ursprüngliche Bestimmung des Reliefs ist unsicher. Es kann weder Grab- noch Weihrelief sein. Es gibt zwei ähnlich komponierte Stücke gleichen Stils — die Töchter des Pelias, mit Medea den Tod ihres Vaters vorbereitend (Rom, Lateran), und Theseus mit Peirithoos, von Herakles aus der Unterwelt befreit (Rom, Villa Albani). Man meint, daß sie vielleicht zusammen den Sockel eines Dreifußes geschmückt hätten, der einen im Drama oder im Chorgesang gewonnenen Siegesdreifuß trug. Die dargestellten Mythen wären der Inhalt der Dichtungen gewesen. Der Stil ist der der Kunst des Phidias in ihrer Fortentwicklung während der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts, und der Meister der seelischen Charakteristik hätte sich dieses Schülers wahrlich nicht zu schämen brauchen.

Tafel 284. Paris und Helena. Marmorrelief. Höhe 0,67 m. Ergänzt der Kopf der Aphrodite, der linke Teil der unteren Leiste. Aus Rom. Neapel, Museo nazionale.

War das Orpheusrelief der Inhalt einer Tragödie, so haben wir hier ein Epigramm, eine Liebesgeschichte in der graziösesten Zuspitzung: Paris und Helena. Der Helena hat sich Aphrodite auf den Schoß gesetzt, legt ihr huldvoll den Arm um den Nacken und deutet kaum merkbar, nur eben mit einem Finger der Linken, in der Richtung des künftigen Geliebten, während ihr Blick sich fragend auf Helena wendet. Diese ist still in sich gekehrt. Sie schaut zu Boden und hebt nur ein wenig die Hand wie in halb unbewußter Abwehr. Paris steht in heroischer Pose auf die Lanze gestützt, in Reisestiefeln, mit dem Schwerte umgürtet, vom Mantel umrahmt. Schmeichelnd lehnt sich Eros an ihn und blickt ihm neugierig und dringlich ins Auge. Keine direkten Beziehungen sind zwischen den Liebenden. Ein neuerer Dichter hat seinerseits ein witziges Epigramm auf diese Szene geschliffen: man solle die beiden nur allein lassen, so würden sie sich schon geschwinde finden. Brunn war ernstlich böse über diesen Scherz und in der Tat fühlt man durch die moderne Bewitzelung erst recht deutlich, wie ernst und groß die Szene im Grunde gedacht ist: nicht aus eigener Torheit — die Götter, wollen es daß die beiden freveln. Oben auf einem Pfeiler sitzt auch noch Peitho (inschriftlich), die Göttin der holden Überredung, die treue Begleiterin der Aphrodite. Während Aphrodite in verführerischem, dünnem Gewande erscheint, ist Peitho voller bekleidet und trägt ein ehrwürdiges und altertümliches Attribut auf dem Kopf, den Polos, der eigentlich der Aphrodite gebührt, während Peitho sonst nur als graziöses junges Mädchen gebildet wird. Sehr sonderbar ist ferner, daß sie in so kleiner Figur dargestellt ist. Der Pfeiler, auf dem sie so lässig sitzt, ist von der Form, wie sie die Statuenpostamente haben (vgl. Tafel 279). Und nun wird uns mit einem Male klar, daß die Gestalt, die der Kopist Peitho zu benennen für gut befunden hat, in Wirklichkeit ein Aphroditebild altertümlicher Form ist, so wie es in jüngerer Zeit oft in kleiner Gestalt neben eine „wirkliche“ Aphrodite gestellt wird. Sogar das alte Götterbild also ist über der Wichtigkeit des Vorgangs da unten lebendig geworden und ist schon halb von seinem Platze heruntergesprungen um mitzuhelfen. Dies ist nun, wenn unsere Deutung richtig ist, wirklich eine Art Witz des Bildhauers, den aber schon der Kopist nicht mehr verstanden hat. Es kommt damit eine heitere Note in die gedämpfte Stimmung der Hauptpersonen. Die Erfindung wird gewöhnlich dem 4. Jahrhundert zugeschrieben. Doch weist die hohe Gürtung der Aphrodite und der „Peitho“, die weichliche Körperbildung des Eros und manches andere entschieden auf hellenistische Zeit.

Tafel 285. „Alkibiades unter den Hetären.“ Marmorrelief. Römische Kopie nach hellenistischem Vorbild. Höhe 0,45 m. Ergänzt an dem Jüngling und dem linken Mädchen die Köpfe und die linken Unterarme, der obere Teil der Kithara, an den beiden Mädchen rechts die linken Unterarme, an dem letzten Mädchen rechts der Hals, endlich verschiedene kleinere Teile. Neapel, Museo nazionale.

Daß es grade Alkibiades sei, den hier die irdischen Dienerinnen der Aphrodite umschmeicheln, ist nicht ausgemacht, aber ein graziöses und verführerisches Bild des griechischen Hetärenlebens ist es gewiß. Der Jüngling, der eben noch die Kithara gespielt hat, lehnt sich lässig auf das bekleidete Mädchen, während das zweite leise vom Lager herabsteigt, um ihm verstohlen das Instrument wegzunehmen. Das dritte Mädchen kniet auf der Kline und will

hinter dem Rücken der Gefährtin den Jüngling am Mantel zu sich hin ziehen. Die Bewegungsmotive sind höchst reizvoll. Doch ist die Arbeit nicht besonders und die Ergänzungen störend. Der Zweck des Reliefs wird ohne weiteres klar, wenn man die Ausmalung mancher pompejanischen Schlafzimmer gesehen hat. Das Thema, das sich die Kleinstadtphilister so eindeutig dargestellt wünschten wie es nur möglich ist, hat hier ein feinerer Genießer mit aller Grazie der hellenistischen Kunst als plastischen Wandschmuck ausführen lassen.

Abbildung 184. Dionysos und Ariadne. Kleines dekoratives Marmorrelief. Höhe 0,25 m. Viele, aber sehr geschickte Ergänzungen: Oberleib und Kopf des Silen; am Dionysos Kopf, beide Arme, rechter Fuß; an der Ariadne Kopf, halber rechter Unterarm, vordere Hälfte des rechten und Ferse des linken Fußes; der größte Teil des Reliefgrundes. Rom, Vatikan, Galleria delle statue.

Mit diesem reizenden Kabinettstückchen schließen wir die Reihe der freien Reliefs, wobei freilich dies und das vorige schon halb zu den Architekturreliefs gehören, da sie sicher zum Einlassen in die Wand bestimmt waren. Das merkwürdige Lager der Gruppe ist ein großer Wagen, von dem die übrigen Teile fehlen; die Darstellung gehörte zu einem Triumphzug des Dionysos. Wunderhübsch ist die Gegenbewegung der beiden ausgestreckten Körper und sehr wirksam der zierliche Rückenakt der Ariadne mit der Überschneidung durch das Busenband, das in der hellenistischen Zeit Mode wird. In diese Epoche gehört auch die Erfindung.

Abb. 184. Dionysos und Ariadne auf einem Triumphwagen. Römische Kopie nach einer hellenistischen Erfindung. Rom, Vatikan.

ARCHITEKTONISCHE RELIEFS.

Für die Ägypter und Assyrer ist das Relief ein beliebiger Schmuck der Architektur, der teppichartig über die Wände gespannt und sogar um Säulen gewickelt werden kann. Da das Wesen dieser Architekturen auf der Wirkung der geschlossenen Masse beruht — die Säule ist fast ausschließlich Innenglied, nicht Außenstütze —, so ist der Reliefschmuck überall eine willkommene Belebung der Oberfläche. Der

Grieche dagegen baut auf Struktur nach außen. Die Bauglieder teilen sich in tragende und getragene. Zwischen Säulen und Gebälk bildet das Kapitell eine Überleitung, die zu keiner von beiden Arten gehört. Noch mehr neutral sind Flächen wie der Innenraum des Giebeldreiecks und die Metopen des dorischen Stils, (viereckige Platten zwischen den Triglyphen, den ehemaligen Balkenköpfen des alten Holzstils). Diese Flächen sind so fest umrahmt und jeder tragenden Funktion entkleidet, daß sie eine Schwächung vertragen. Denn für das von Grund aus tektonische und mathematische Empfinden des Griechen bedeutet es eine Auflösung der Fläche, ja ihre Zerstörung, wenn sie mit Bildwerk geschmückt wird, daher dies auch niemals ohne Umrahmung zugelassen wird. Eine Ausnahme scheint der jonische Fries, das Reliefband, das zwischen Gebälk und Dach liegt. Aber sie ist nur scheinbar, denn das Friesband ist wie das Kapitell ein gewissermaßen federndes Überleitungsglied zwischen Architrav und Dach. Niemals dagegen darf der Architrav selbst durch Relief aufgelöst werden. In dem weniger streng denkenden jonischen Kunstgebiet hat man allerdings in archaischer Zeit Versuche dazu gemacht; der altertümliche Tempel von Assos in der Troas hat unmittelbar über den Säulen einen Bildfries und darüber ein Triglyphon mit skulpierten Metopen. Bei seinem Anblick begreift man ohne weiteres, warum den Griechen dies als ein Mißgriff erscheinen mußte: die Balken tragen nicht mehr und die Figuren drohen zwischen den Säulen in die Tiefe zu sinken.

Dem architektonischen Relief erwächst also die Aufgabe, neutrale Flächen mit Ornamenten in Menschengestalt zu füllen (vgl. oben Sp. 552). Wie dies gelöst worden ist, lehren die nächsten Tafeln. Wir stellen den Metopen und Friesen den besonderen Fall einer geschmückten Säule voran.

Tafel 286. Säulenrelief vom Artemision in Ephesos. Marmor. Höhe 2,25 m. London, British Museum.

Der berühmte Artemistempel in Ephesos, der im 6. Jahrhundert unter Mithilfe von Kroisos erbaut worden war, wurde in der Geburtsnacht Alexanders (356 v. Chr.) von Herostrat in Brand gesteckt. Er wurde sogleich wieder aufgebaut, in derselben Größe und Säulenordnung. Unter den Säulenresten vom alten Bau befindet sich ein unterstes Säulenglied mit der Weihinschrift des Kroisos, an dem sich ein Figurenfries rings herumzieht. Denselben Schmuck haben die neuen „columnae caelatae“ erhalten, von denen die eine ziemlich gut erhalten ist (Taf. 286). Der Zweck des Schmuckes ist, den bei großen Abmessungen allzu schlank erscheinenden Schaft der jonischen Säulen zu verkürzen, indem durch das umgelegte Figurenband, das oben und unten durch ein kräftiges Profil umrahmt war, eine Art Sockel abgeschnitten wird. Die Linien der Kanneluren werden durch die stehenden Figuren nach unten fortgesetzt, indem sie gewissermaßen nun zu breiteren Bündeln zusammengefaßt sind; die menschliche Gestalt ist hier ganz besonders deutlich ein „lebendes Ornament.“

Die Darstellung auf der ephesischen Säulentrommel scheint eine Rückführung aus der Unterwelt zu sein, der Alkestis oder der Eurydike. Links steht eine Frau, die sich zum Gehen anschickt, indem sie den Mantel auf der Schulter nesteln will. Hinter ihr ein geflügelter Jüngling-Knabe, Thanatos oder Eros; vor ihr Hermes mit einem eigentümlichen Blick nach oben, als schaue er den Weg zur Oberwelt empor. Rechts eine matronenhafte Frau und ein sitzender Mann, Persephone und Hades. Die Rückseite fehlt. Von besonderer Schönheit ist die ausdrucksvolle Haltung des Hermes. Der Gewandstil ist sehr reich und kräftig, und auch das Nackte ist mit Schärfe und Nachdruck modelliert, offenbar im Wunsche nach einer guten Wirkung in die Ferne. Eine der Säulen war nach Plinius von Skopas gearbeitet, aber wir können kaum hoffen, daß uns grade diese erhalten sei, obwohl es nach Körper und Kopftypus des Hermes nicht ausgeschlossen wäre. —

Tafel 287. Zeus und Hera. Metope vom Heratempel in Selinunt. Kalkstein; jedoch Kopf, Arme und Füße der Hera aus Marmor eingesetzt. Die übrige Oberfläche war mit Stuck überzogen und bemalt. Höhe 1,72 m. Palermo, Museum.

Die viereckige Fläche der Metope erfährt ihre Füllung am leichtesten durch zwei Gestalten. Eine der reifsten und schönsten Lösungen des strengen Stils (um 470 v. Chr.) ist die heilige Hochzeit des Zeus und der Hera. Es ist nicht die bekannte Szene in der Ilias von der Berückung des Zeus auf dem Ida, wie man früher meinte, sondern die alte feierliche, alljährlich wiederholte Kulthandlung des ἱερὸς γάμος, das Abbild der in jedem Frühjahr zu neuer Zeugungskraft erwachenden Natur. Zeus sitzt auf einem Berg- und Felsensitz und zieht sehnsüchtig zurückgelehnt die Gattin zu sich, die bräutlich verhüllt und sich entschleiernd vor ihm steht. So gebunden die Formensprache noch ist, so liegt doch eine leidenschaftliche und tiefe Empfindung in dieser

Gruppe, halbverhüllt freilich noch wie in der Aphroditegeburt des Ludovisischen Altars (Taf. 280).

Tafel 288. Kentaurenkämpfe. Zwei Metopen vom Parthenon. Pentelischer Marmor. Höhe 1,26 m. London, British Museum.

Von den Metopen des Parthenon sind die 32 der Südseite mit Kentaurenkämpfen geschmückt und diese häufige Wiederholung desselben Gegenstandes bot die beste Gelegenheit für eine immer vollkommenere Durcharbeitung der räumlichen Anordnung, wie sie dem griechischen Künstler so recht lieb war. Man kann daher in Komposition wie Ausführung die größten Unterschiede in dieser Reihe erkennen, die sich z. T. auch daher erklären, daß ältere und jüngere Künstler daran beteiligt waren. In der oberen der abgebildeten Metopen ist die Bewegung steif und hart, die Haltung der Arme eckig und die Rumpfbildung noch von der Starrheit und Unbiegsamkeit des strengen Stils. In der anderen, einer der geglücktesten, geht ein wundervoller Schwung durch den Körper des Jünglings, der sich mit der ganzen Geschmeidigkeit der Jugend aufs äußerste nach links biegt, während der Kentaur nach rechts davonsprengen will. Beide Male sind die Kräfte der Kämpfenden für einen Augenblick im Gleichgewicht, aber bei der älteren Metope stehen sie wie die dürren Begriffe eines Rechenexempels gegeneinander, bei der jüngeren sind sie verhüllt unter dem lebendigen Rhythmus der organischen Natur.

Tafel 289, 290, 291, Abb. 185. Vom Friese des Parthenon. Pentelischer Marmor. Höhe 1,06 m. Relieftiefe in den unteren Teilen der Platten durchschnittlich etwa 6 cm, in den oberen etwa 3,5 cm.

289. Reiter vom Westfries. Athen, am Parthenon.

290. Drei Mädchen vom Ostfries. London, British Museum. **Vier Jünglinge** mit Hydrien vom Nordfries. Athen, Akropolismuseum.

291. Götterfries der Ostseite. Der obere Streifen in London, mit Ausnahme des Kopfes der Nike, der in Athen ist. Von dem unteren Streifen ist die mittlere Platte (Poseidon bis Artemis) im athenischen Akropolismuseum, die anderen in London. Die athenischen Stücke auf dieser Tafel sind nach dem Abguß gegeben.

Abb. 185. Ein Heros aus dem Ostfries. London.

Der Fries umzieht den eigentlichen Kern des Tempels, die Cella, und zwar oben an der Außenwand, an einer für unsere Begriffe schlecht sichtbaren Stelle, da die umlaufende Säulenhalle nur geringe Tiefe hat. Man sieht ihn nur stückweis, wenn man außen an den Säulen entlang wandelt. Aber eben dies wird bis zu einem gewissen Grade ein künstlerischer Vorzug gewesen sein. Das endlose Band wurde dadurch von selbst in Abteilungen zerlegt, die sich mit einem Blicke umfassen ließen. Beim Eintritt durch die Propylaeen der Akropolis steht man der Westseite des Parthenon gegenüber. Man muß an der Nord- oder Südseite entlang gehen, um den Tempel von Osten her betreten zu können. Die Gestalten des Frieses begleiten hierbei den Wanderer. An der Westseite sind es Nachzügler der großen Prozession, die noch in Vorbereitung sind; einige Reiter zäumen erst die Pferde, andere sind eben aufgesessen, andere setzen sich grade in Galopp in der Richtung auf die linke (nordwestliche) Ecke (Taf. 289). An Nord- und Südseite bewegt sich alles gegen Osten in ganz übereinstimmender Verteilung: Reiter, in Reihen zu sechsen formiert; Rennwagen mit abspringenden Gewappneten, den Apobaten; ältere Männer; Musik; Jünglinge mit Opfertieren und Opfergerät (Taf. 289 r.). Dann biegt der Zug auf die Ostseite um: Mädchen mit Opfergerät (Taf. 290 l.), die von priesterlichen Beamten empfangen werden. Es folgt jederseits eine Gruppe von älteren Männern (Abb. 185; Taf. 291 u. rechts), in Gruppen beisammen stehend, auf Stäbe gestützt, plaudernd; es sind die heroischen Könige Athens, Theseus, Aigeus, Pandion u. s. w., nach denen die Phylen der Stadt ihre Namen haben. Sie bilden ein Zwischenglied und die Überleitung zu den Göttern, die in zwei Gruppen rechts und links der Mitte auf Stühlen sitzen. Alles im Friese strebt also der Mitte zu, um dann den Beschauer zu dem Eintritt in den Tempel zu entlassen. Die Mitte selbst wird eingenommen durch die Übergabe des Peplos: der Priester empfängt von einem edlen Knaben das riesige gestickte Prunkgewand, das der Göttin alle vier Jahre an den großen Panathenaeen gestiftet wird. Daneben bringen zwei Mädchen einer Priesterin Stühle für die Theoxenien, den Empfang der Götter, der sich — für die Menschen unsichtbar — daneben bereits vollzogen hat. Diese Mittelszenen sind künstlerisch am schwächsten; der Bildhauer vermochte dem vorgeschriebenen spröden Stoff nichts Besseres abzugewinnen.

Über das Ethos des Frieses und seine formalen Werte haben wir schon gesprochen (Sp. 562 fg.). Es bedarf daher nur noch einiger erläuternder Worte zu unseren Tafeln.

Tafel 289. Die Reiter sind in verschiedenerlei

Tracht. Manche sind ganz nackt, andere haben abwechselnd Mäntelchen, Chiton, Panzer, hohe Stiefel. Immer kommt dabei der Körper zu voller Geltung. Obwohl in den hippologischen Schriften des alten Reitergenerals Xenophon die attische Reiterei nicht allzu gut wegkommt, ist der Sitz der Parthenonjünglinge unübertrefflich. In der Zeit, als man in London den Fries zuerst zu sehen bekam, soll ein alter Reitlehrer seine Schüler regelmäßig erst vor diese Gestalten geführt haben, ehe er sie aufs Pferd setzte. Über die Rasse der Pferde ist von Kennern viel geschrieben worden. Es ist die kleine, kurzleibige, dickhalsige Gattung von Bergpferden, die man noch heute in Griechenland hat. Aber wie die Menschen, so ist auch das Pferd zum Ideal erhoben und seine ethischen Eigenschaften, Feuer, Stolz, Spannkraft, sind mehr betont als die Besonderheiten der Rasse.

Tafel 290. Die Mädchen schreiten züchtig verhüllt mit kleinen Schritten vorwärts. Die erste hält einen (fast ganz zerstörten) schweren ehernen Räucherkandelaber in der Rechten und neigt sich daher etwas nach vorn, die andern tragen kleine Kannen mit Opferwein. Die Jünglinge bringen in den großen bronzenen Krügen (Hydrien) das Wasser zum Reinigen des Altars und tragen ihre Last mit adeliger Kraft und Freiheit. Der letzte von ihnen hebt den Krug eben wieder vom Boden empor.

Tafel 291. Die Götter thronen in gelassener Ruhe. Hermes mit dem Petasos im Schoß, in der Rechten das Kerykeion (aus Bronze eingesetzt gewesen), sitzt mit zurückgesetztem Fuß wie zum Aufspringen bereit. An ihn lehnt sich Dionysos, breit und üppig, der einzige, der sich auf seinem Stuhle herumgedreht hat, um an Hermes eine Stütze zu bekommen. Ihm gegenüber Demeter mit der Fackel, in sich zusammengesunken, die immer trauernde Mutter. Es folgt Ares, mit hochgezogenem Knie, den anderen Fuß auf die Lanze gelegt, die oben an der linken Schulter aufruhte (in Malerei gegeben). Zu einer Gruppe eng verbunden sind die drei nächsten Gestalten: Zeus in gewaltiger Majestät, er allein durch einen Lehnenthron ausgezeichnet, Hera sich ihm entschleiernd wie auf der Metope von Selinunt, endlich Nike, sehr fein die Lücke füllend, indem sie mit einer reizenden Bewegung nach ihrem Haarschopf greift; da die Gestalt lang bekleidet ist, so ist es sicher Nike, nicht Iris. Jenseits der Mittelszene Athena, schüchtern jungfräulich in der Haltung, mit wunderfeiner Nackenlinie. Ihr wendet sich plaudernd Hephaistos zu, der etwas derbe Handwerksgott, schwer auf seinen Stab gelehnt. Dann Poseidon, ein wenig konventionell in der Haltung, als müsse er sich in dem gedämpften Zeremoniell dieses Festes absichtlich zusammen nehmen, da er in seinem unruhigen Element anderes gewohnt ist. Zu ihm spricht Apoll mit dem ernsten Blick, aber leicht und frei in der Haltung. Dann folgt Artemis, hier nicht die jungfräuliche Jägerin, sondern so wie sie als Artemis Brauronia auf der Akropolis verehrt wurde, als Schützerin der Gebärenden und Wöchnerinnen; daher sie selbst im Fries etwas matronenhaft gebildet ist. Von der Aphrodite, die lang hingestreckt dasitzt, sind nur Bruchstücke erhalten, zum Glück aber das Reizendste im Fries fast vollständig, der schöne Knabe Eros, der sich an ihr Knie lehnt, während sie ihm den nahenden Festzug weist und erklärt. Für sein

Abb. 185. Heroischer König aus dem Ostfries des Parthenon (Taf. 290 unten rechts).

zartes Körperchen hat er einen großen Sonnenschirm im linken Arm. Weiterhin leitet die stehende Gruppe der heroischen Könige zu den Sterblichen über (Taf. 290 unten rechts; Abb. 185). —

Tafel 292. Friesrelief am sog. Theseion in Athen. Marmor. Höhe 0,80 m. Das Relief befindet sich in der Vorhalle des Tempels über dem Pronaos der Cella. Zeit der Erbauung: nach der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr.

Fries vom Apollotempel zu Bassai bei Phigalia (Arkadien). Marmor. Höhe 0,63 m. Der Bau war ein Hypaethraltempel, indem das Innere mit Ausnahme des hintersten Teiles hofartig geöffnet war. Aus der Wand traten Pfeiler vor, die vorne mit jonischen Halbsäulen abgeschlossen waren; darüber befand sich der Fries, also in bester Oberlichtbeleuchtung. Erbaut war der Tempel von Iktinos, dem Baumeister des Parthenon, etwa im 3. Viertel des 5. Jahrhunderts. London, British Museum.

Tafel 293. Amazonenfries vom Maussoleum zu Halikarnass. Marmor. Höhe 0,90 m. Der Fries saß an dem riesigen viereckigen Sockel des Grabbaues. Um 350 v. Chr. London, British Museum.

Tafel 294. 295. Kampfszene und Köpfe vom Alexandersarkophag aus Sidon. Marmor. Höhe des Reliefs 0,45 m. In der Nekropole der Könige von Sidon sind mehrere große skulpierte Marmorsarkophage des 5. und 4. Jahrhunderts gefunden worden, von denen der sogen. Alexandersarkophag der reichste und jüngste ist. Auf der Hauptseite ist eine Schlacht Alexanders gegen Dareios, die sich auf die hier abgebildete Nebenseite fortsetzt. Die Rückseite und die zweite Nebenseite zeigt die Versöhnung von Orient und Okzident, Perser und Griechen gemeinsam auf der Löwenjagd. Die Reliefarbeit ist von höchster Feinheit. Unschätzbar aber ist der Sarkophag wegen der erhaltenen Polychromie. Die Tafel mit den Köpfen gibt eine Vorstellung von der Lebendigkeit, die die Farben der Plastik verleihen. Konstantinopel, Ottoman. Museum.

Tafel 296. Gigantenfries vom großen Altar in Pergamon. Marmor. Höhe 2,30 m. Eumenes II. von Pergamon (183—174 v. Chr.) hat als Dank für die endgültige Niederwerfung der Galater dem Zeus und der Athena Nikephoros einen riesigen Brandopferaltar errichtet, der zu den sieben Wundern der Welt gezählt wurde. Auf einem hohen viereckigen Sockel, der an einer Seite durch eine breite Treppe zugänglich war, erhob sich an den anderen drei Seiten eine Säulenhalle. In der Mitte dieses Platzes lag die Opferstätte und der eigentliche Altar. Außen am Sockel befanden sich die großen Reliefs mit der Gigantomachie, an der Innenseite der Halle der Telephosfries (Taf. 297). Berlin, Königliche Museen.

Bei der Mehrzahl der großen Friesbänder ist Kampf das Thema, vom Siphnierschatzhaus in Delphi bis zum pergamenischen Altar. Die Schlacht wird in lauter Einzelkämpfe aufgelöst, doch schieben sich oft die Gruppen übereinander. Fast durchweg wird die Bewegung genau parallel der Reliefebene geführt. Eine bemerkenswerte Ausnahme macht eine Szene des Theseionfrieses (Taf. 292 oben), wo nackte Männer - die Deutung ist unsicher - mit Felsblöcken gegen einen Griechen kämpfen. Die vier sind wie in einen Kreis komponiert, indem der Tote nach vorn fast aus dem Bildfelde herausstürzt, der mittlere Stehende aber hinter ihm in die Tiefe zurückweicht. Der Künstler der Theseionskulpturen ist ein Naturalist, der der Art der neuen Niobide (Taf. 149) nicht fernsteht und hier einen malerischen Versuch gemacht hat, aber ohne Nachfolge zu finden. — Der Phigaliafries (Taf. 292 unten) ist eine außerordentlich flotte Komposition mit mancherlei originellen und gewagten Motiven - so auf unserer Tafel die tote Amazone, die der Grieche von ihrem stürzenden Pferde herabwirft -, aber die Ausführung ist sehr ungleich, bisweilen gradezu roh. Es scheint, daß ein glänzender malerischer Entwurf von einheimischen Steinmetzen ausgeführt worden ist. — Am Maussoleum von Halikarnaß (Taf. 293), obwohl vier der berühmtesten Künstler ihrer Zeit daran gearbeitet haben, ist die Frieskomposition keineswegs von der Frische und Kraft der Erfindung, die wir im 5. Jahrhundert gewohnt sind. Trotz der Sorgfalt der Ausführung zeigt z. B. das Stück Tafel 293 eine dreimalige Wiederholung der Ausfallstellung, die fast ärmlich und jedenfalls durch ihren Parallelismus ungünstig wirkt. Auch an innerer Lebendigkeit können sich diese Gestalten nicht mit denen auf Tafel 292 messen. Das weite Auseinanderziehen der Figuren und Gruppen, das hieran zum Teil schuld ist, könnte immerhin mit der Absicht auf Fernwirkung zusammenhängen. Aber es scheint doch, als ob das ewige Thema der Amazonenkämpfe sich etwas erschöpft gehabt und den Künstlern wenig Interesse mehr abgewonnen hätte. Die Alexanderzeit bringt der Kunst frischen Stoff durch den erneuten Kampf zwischen Asiaten und Griechen. Der Alexandersar-

kophag (Taf. 294. 295) zeigt die Frische und Kraft des wieder zeitgenössisch gewordenen Themas, das man realistischer anpackt als früher. Die Perser sind in ihrer bunten flatternden Tracht genau nach der Natur geschildert, nur den Griechen läßt man gern die gewohnheitsmäßige heroische Nacktheit. Der Künstler drängt die Gruppen wieder eng zusammen, so daß man bei der Hauptseite der Alexanderschlacht wie in ein wirkliches Kampfgetümmel zu blicken glaubt. Alte Motive des 5. Jahrhunderts wie der Gefallene unter dem Reiter (Taf. 294) werden kühner und naturnäher gestaltet, und ein so packendes Bild der Todesangst wie der hinterrücks Erstochene (ebenda) ist der älteren Zeit kaum gelungen. — Die letzte und ungeheuerste Leistung dieser Art ist der Gigantenfries von Pergamon (Taf. 296). Das ganze gewaltige Erbe von künstlerischen Motiven und technischem Können wird mit einem phänomenalen dekorativen Gefühl von neuem durchgearbeitet und auf den überwältigten Beschauer losgelassen. Freilich ist, wie in der neueren Barockzeit, dieser Reichtum der Wirkung nicht gleichbedeutend mit seelischer Tiefe. Während der Parthenonfries uns losgelöst von seinem Zweck, und selbst in jedem kleinsten Fragment etwas zu sagen und zu offenbaren hat — und er war doch auch nur ein Dekorationsstück —, ist der pergamenische Fries nur verständlich, ja ertragbar an seinem Orte selbst, eingerahmt von kolossalen Profilen, im grellen Tageslicht, das die Formen zusammenschmilzt, und gesehen über den weiten Marktplatz weg. Er ist wie eine ungeheuere Orchestermusik. Man darf nicht zu nahe an sie hingehen. —

Tafel 297. Bau der Arche für Auge. Vom Telephosfries des pergamenischen Altars. Marmor. Höhe 1,58 m. Er schmückte die innere Wand der Halle, die den eigentlichen Opferplatz umgab. Berlin, Königliche Museen.

Ganz das Gegenbild des ungeheuren Spektakels am äußeren Fries, der den Lärm des Marktes übertönen sollte, ist die stille feine Melodik dieses Werkes, dessen trostlose Verstümmelung weit schmerzlicher ist, als wenn der Gigantenfries schlechter erhalten wäre. Denn während jener nur die höchste Steigerung alter Gedanken bringt, ist hier ein künstlerisches Leben von einer ganz neuen Schönheit. Es ist die glücklichste dekorative Idee — ‚dekorativ' im höchsten Sinne genommen —, die die hellenistische Zeit hervorgebracht hat. Es ist nicht damit abgetan, diese neue Kompositionsart „malerisch" zu nennen und etwa aus der Übertragung wirklicher gemalter Bilder zu erklären. Denn wir stehen vor einer ganz neuen plastischen Anschauung, einer Formungskraft, die mit Sachen und Menschen im Raume spielt als trage sie schöne Blumen zu lieblichen Haufen zusammen. So viel man erkennen kann, waren die einzelnen Szenen — von deren Inhalt schon Sp. 564 die Rede war — nach der Mitte zu in die Höhe gebaut und nach den Seiten rund abfallend begrenzt. Dadurch gewann man die Trennung der einzelnen Vorgänge ohne jedes tektonische Hilfsmittel. Mit den Menschen untermischt sind Felshügel, Bäume, Säulen, Pfeiler, leichte Architekturen, dann Vorhänge, Möbel, Geräte, Schiffe, Tiere. Man kann das „Kompositionsprinzip" nicht auf eine Formel bringen, weil jede Gruppierung wieder einen neuen Einfall, eine überraschende und unerwartete Lösung bedeutet. Es gibt kaum irgendwo einen Faden, der zu älteren Werken hinüberleitete. Höchstens daß in dem Münchener Weihrelief (Taf. 279) die ersten Anfänge zu dieser neuen Raumanschauung liegen. Aber alle unmittelbaren Vorstufen, die doch wohl bis zu einem gewissen Grade vorhanden gewesen sein müssen, sind uns verloren. Dazu kommt endlich die zarteste Durchführung der Einzelform. Der „Impressionismus", den wir in dem Kopfe von Chios kennen gelernt haben (Taf. 257), feiert hier seine höchsten Triumphe. Keine Form ist sachlich-tastbar durchmodelliert, sondern alles ist Andeutung, ist bloße Anregung des Auges, aber freilich so, daß die Empfindung in ihrer höchsten Stärke erweckt wird. Ein zitterndes Leben liegt über allen diesen Gestalten. Und zugleich eine unendliche Weichheit und Grazie.

Unsere Tafel stellt den Bau der Arche dar, in der die schuldige Königstochter Auge ins Meer gesetzt werden soll. Es sind zwei halbeiförmige Schalen aus Holz, in die man sie einschließen wird. Die Zimmerleute hämmern daran, einer hält einen Drillbohrer. Links steht eine würdevolle Gestalt, vielleicht der strenge Vater der Unglücklichen. Sie selbst sitzt oben auf einem Felsen, verhüllt und ganz in sich zusammengesunken. Zwei Dienerinnen sind bei ihr. Die Platte rechts ist wahrscheinlich die Fortsetzung der Szene, doch fehlt ein Zwischenstück. Unten sieht man einen Kessel, wahrscheinlich zum Sieden des Pechs, mit dem die Arche gedichtet wird. Er hängt an einem Dreifuß; eine Dienerin mit einer Fackel entzündet Feuer darunter. Auf einem Felsen sitzt als Zuschauerin eine Bergnymphe oder eine ähnliche Ortsgottheit.

Die Felsen und Bäume des Telephosfrieses lassen

deutlich erkennen, daß ihre Formgebung rein aus dem Steinstil erwachsen ist, wie wir ihn schon an dem Münchener Weihrelief in nüchternerer Ausführung kennen gelernt haben. Die Blattformen sind meist dicht zusammengehalten, gleichmäßig ins Relief gelegt und plastisch umgrenzt. Die Felsen sind ebenfalls in mehr rundlichen als kantigen Flächen gegeben. Der Telephosfries hat also mit der aus dem Stuckstil entstehenden Relieftechnik der hellenistisch-römischen „Reliefbilder" (Taf. 298; 299) nicht das geringste zu tun und übertrifft sie an malerischer Feinheit unendlich. Jene wirken neben ihm wie kalte Virtuosenstücke, während hier die kleinste Form voll von Poesie und malerischer Empfindung ist.

Tafel 298. Stuckrelief mit Landschaft. Von der gewölbten Decke eines Korridors in einem Hause etwa augusteischer Zeit im Garten der Villa Farnesina in Rom, aus dem auch viele Wandgemälde des sog. zweiten pompejanischen Stils stammen. Rom, Thermenmuseum.

Auf den geglätteten und geschliffenen Stuckgrund von warm gelblicher Farbe ist aus derselben weichen Stuckmasse mit Bossierholz und Spachtel eine Landschaft aufmodelliert, deren Konture sich der Arbeiter vorher eingeritzt hatte, wie besonders an den Blättern der Palme, den Zweigen der Bäume und an abgefallenen Teilen der Architektur deutlich ist. Überall ist die Spur der Instrumente sichtbar: an den wie hingewischten Blättern des Baumes links, an den krausgedrückten Blättern rechts, an dem kantig und flach geschnittenen Felsterrain unten, am meisten aber links unterhalb der Architektur, wo die flache, gerundete Spitze des Bossierholzes sich zwei Dutzendmale nebeneinander abgedrückt hat. Die Folge des technischen Verfahrens ist das Hervorquellen der Formen von hinten nach vorn, die ungleichen Höhen, das zarte Verlaufen mancher Formen in den Hintergrund, was alles bereits oben besprochen ist (Sp. 559 ff.). So entsteht ein malerisches Gesamtbild von reizender Mannigfaltigkeit und lebhafter Schattenwirkung. Für den Korridor, der vermutlich nur von der Tür Licht bekam, war diese Technik weit besser geeignet als Malerei. Die Arbeit selbst hat allen Reiz einer mit freier Hand und aus reicher lebendiger Anschauung und Phantasie hingesetzten Formenwelt. Es waren sicher Griechen, die hier gearbeitet haben, wie zum Ueberfluß durch eine an einer anderen Wand des Hauses eingeritzte Inschrift Σελεῦκος ἐπόει bewiesen wird.

Die Motive der Landschaft finden sich alle auch auf Wandgemälden häufig und sind hellenistischen Ursprungs. Ihre immer wiederkehrenden Hauptbestandteile sind ein heiliger Pfeiler mit einem Gefäß, daneben ein Baum, oft mit einer Umhegung, die hier aus vier Säulen mit Gebälk besteht (rechts auf der Tafel); ferner ein torartiger Bau, durch den ein Baum hindurchwächst (links); ein kreisrunder Bezirk mit einem heiligen Pfeiler und einem Baum (im Hintergrund; vgl. auch Taf. 299); ferner Hermen, Statuen auf Postamenten, Tempelchen mit Götterbildern; endlich Mauern, zierliche Landhäuser mit Vorhallen und Loggien, Türme, Flußläufe, Brücken. All das findet sich auf anderen Stücken der Farnesinadecke noch reicher und mit größerer Tiefenwirkung entwickelt, doch ist das hier abgebildete Stück künstlerisch das wirksamste. Es ist eine nicht durch die Gesetze der Perspektive beschwerte Phantasie, die sich hier mit japanischer Leichtigkeit und Zierlichkeit auslebt.

Tafel 299. Landmann mit Kuh. Schmuckrelief aus Marmor. Höhe 0,30 m. Ergänzt der Kopf der Kuh; am Bauern der Kopf, der Stab und der Hasenkopf, der rechte Unterarm mit Korb. München, Glyptothek.

Ein Bauer treibt seine Kuh zu Markt, der er zwei Lämmer übergehängt hat. Er selbst trägt einen Hasen und ein Körbchen mit Früchten. Rechts ist ein Tor, durch das ein halb kahler Baum hindurchwächst; im Mittelgrund ist ein kreisrunder Dionysosbezirk, in dem auf einem geschnitzten und gedrechselten Pfeiler das Liknon steht, die mystische Getreideschwinge des dionysischen Kultes, mit Fruchtbarkeit gefüllt. Der Rand der Mauer ist vorne eingestürzt, hinten sind Fackeln und Tympana darauf. Links die niedrige Mauer gleicher Bauart, mit einer Vase darauf und angelehnten Fackeln und Thyrsos, scheint der Eingang in den Bezirk. Oben endlich grottenartiger Felsgrund mit einer Kapelle des Priapos in Hermengestalt.

Es bedarf keiner weiteren Worte, um den Zusammenhang dieses Reliefstils mit dem Stuckrelief zu beweisen. Der Augenschein lehrt, daß es eine unmittelbare, beinahe pedantische Übertragung der dort gefundenen Formen in Stein ist. Dies ist umso erklärlicher, als auch die Marmorreliefs dieser Art keine andere Bestimmung wie die von Wandschmuck gehabt haben. Wann diese Übertragung zuerst erfolgt ist, ist noch umstritten. Sicher ist wohl, daß alle erhaltenen Marmorreliefs dieser Art — die glänzendsten

sind die Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani, jetzt in Wien, mit der Darstellung einer säugenden Löwin und eines Mutterschafs — erst in augusteischer Zeit gearbeitet sind. Aber die Erfindungen sind ebenso zweifellos nicht erst auf italischem Boden entstanden, sondern hellenistischen Ursprungs. Betrachtet man nun, in wie ganz anderer Weise und wieviel materialechter der Telephosfries das malerische Problem im Steinrelief löst, so wird man die neuerdings mit Geschick vertretene Ansicht begreifen, daß „Reliefbilder" wie das Münchner tatsächlich erst ein Erzeugnis der frührömischen Zeit seien. Nur daß wir sie keinesfalls als eine spezifisch italische Errungenschaft zu betrachten haben, wie meist von den Vertretern dieser Anschauung geschieht, sondern als eine letzte, einstweilen nur auf italischem Boden erkennbare Nachblüte der hellenistischen Kunst. Doch ist das letzte Wort hierüber noch nicht gesprochen.

Abb. 186. Eros läßt den Panther tanzen. Bruchstück eines dekorativen römischen Reliefs nach hellenistischem Vorbild. Marmor. Rom, Villa Albani.

Abb. 187. Aphrodite und Pan beim Fünfsteinspiel. Gravierung vom Ende des 5. Jahrh. London, British Museum. (Vgl. Sp. 642.)

ZEICHNUNG UND MALEREI.

Daß die griechische Lyrik und die griechische Malerei so gut wie untergegangen sind, ist ein nie zu verwindender Verlust. Epos und Drama und die Plastik zeigen den Menschen in seinem Sein und Handeln, Lyrik und Malerei geben ihn in Stimmung und Gefühl. Wir würden den Griechen menschlich und persönlich noch näher kommen, wenn wir von diesen beiden mehr hätten als Fragmente und Schatten. In der Lyrik besitzen wir wenigstens einen Großen, wenn auch den unpersönlichsten, Pindar, und die Epigramme der Anthologie sind immerhin ein reizendes Feuerwerk. In der Malerei dagegen haben wir nicht einen einzigen Pinselstrich eines namhaften Meisters. Nur in dem getrübten Spiegel handwerklicher Routine können wir mühsam nach der verlorenen Schöne suchen. Neben den dekorativen Wandmalereien stehen zum Glück noch die bemalten Vasen und einiges andere aus der älteren Zeit, das den Vorzug der ersten Hand hat, wobei die Vasen, ähnlich wie die Epigramme, unmittelbar an Menschliches, oft Allzumenschliches hinführen. Die antike Kunstgeschichtsforschung endlich hat sich für die Malerei fast mehr interessiert als für die Plastik, woraus man meines Erachtens mit Unrecht den Schluß gezogen hat, daß die Malerei die eigentlich „führende“ Kunst gewesen sei. Die Langsamkeit ihrer Entwicklung in der älteren Zeit spricht entschieden dagegen, und selbst als sie alle ihre Ausdrucksmittel beherrschte, wird sie nicht selten von plastischen Vorstellungsformen stark beeinflußt. Daß aber auch umgekehrt die Malerei der Plastik Anregung gespendet hat, ist selbstverständlich; wir haben über ihre enge Beziehung zum Relief schon gesprochen (Sp. 555 f.).

Auf Grund der antiken Nachrichten hat Brunn in seiner Geschichte der griechischen Künstler auch für die Malerei mit genialer Intuition die Hauptlinien

gezogen. Aber auch die erhaltenen Denkmäler nicht nur philologisch-historisch, sondern mit dem Blick für das Künstlerische zu durchforschen, hat man erst seit kurzem begonnen. Den Anstoß zu dieser Betrachtungsweise gab Franz Wickhoff, der, wenn seine Resultate auch zu einem großen Teil unhaltbar sind, doch wie ein Sauerteig in der archäologischen Forschung gewirkt hat.

Versuchen wir einen ganz kurzen Überblick über die Entwicklung der antiken Malerei und Zeichenkunst, soweit sie bis jetzt erkennbar ist, so finden wir bis gegen Ende des 6. Jahrhunderts einen reinen Flächenstil, der überall die sprechende Silhouette aufsucht, die Innenformen ritzt oder zeichnet und die Flächen mit wenigen ungebrochenen Farben anlegt. Gegen Ende des 6. Jahrhunderts taucht die erste Ahnung der Linien- und Körperperspektive auf. Von Kimon von Kleonae wird berichtet, daß er zuerst katagrapha, obliquas imagines, verkürzte Bilder gezeichnet habe, und es ist vielleicht kein Zufall, daß dieser Meister in demjenigen Winkel Griechenlands zu Hause ist, von wo auch in der Plastik die großen Theoretiker kommen. Kleonae liegt in der Mitte zwischen Argos und Sikyon. Die Vasenmaler machen sich die neue Errungenschaft bald zu nutze, wie die attischen Trinkschalen seit 500 v. Chr. zeigen (Taf. 303. 304). In den siebziger Jahren des 5. Jahrhunderts kommt aus dem jonischen Kunstgebiet ein Maler nach Athen, dessen Name eine Epoche bedeutet, Polygnotos von Thasos, des Aglaophon Sohn, der als Freund des Kimon der leitende Künstler der Stadt wird, wie es später in der Epoche des Perikles Phidias war. Die Wandmalerei, seit alters in Übung, wird durch Polygnot zu einer Monumentalkunst. Die Wände der „bunten Halle“ am athenischen Staatsmarkt werden von ihm und dem gleichstrebenden Athener Mikon mit Gemälden bedeckt, die bis ans Ende des Altertums im Mittelpunkte des Interesses blieben. Aristoteles hat den Polygnot besonders geliebt, er nennt ihn den ἠθογράφος, den Charaktermaler. In Delphi hat uns der Reiseschriftsteller Pausanias in der Lesche, d. i. Klubhalle, der Knidier zwei Gemälde des Polygnot Figur für Figur beschrieben, die Unterwelt und den Untergang Ilions, wodurch uns sein Kompositionsgeheimnis offenbar wird. Auf leicht gezogenen Hügellinien sind die zahlreichen Gestalten frei im Raume verteilt, aber unter sich zu Gruppen zusammengeschlossen. Ohne eine wirkliche Perspektive wird dadurch das Oben als ein Hinten empfunden, und die Malerei war aus der Knechtschaft der linearen Aufreihung befreit, ohne daß doch der Raum eigentlich dargestellt worden wäre. Polygnot malte nur mit vier Farben, Weiß, Blauschwarz (Rebschwarz), Rot und Ockergelb. Da das Blau fehlt, so gab es auch kein Grün, soweit es nicht etwa durch die Mischung des Gelb mit dem Blauschwarz zu erzielen war. Doch wurde diese Farbenskala auch später keineswegs als unvollkommen empfunden. Noch die Alexanderschlacht (Taf. 313) ist von einem Vierfarbenmaler gemacht. Man glaubte früher, daß Polygnot die Körper bloß flächenhaft koloriert habe. Doch hat man neuerdings auf attischen Vasen seiner Epoche merkwürdige Versuche von Schattengebung gefunden (Taf. 306), sodaß die erste Entdeckung der Schattenwerte gewiß auf Polygnot zurückgeht. Auf den Vasenbildern ist es ein Umfahren der Konture mit einer Schattenlinie, die den Strich weich macht, ohne die Form eigentlich zu modellieren; ferner werden Faltentiefen dunkel gefüllt. Jedoch ist es schwierig, sich danach eine Vorstellung zu bilden, wie die farbige Schattierung Polygnots ausgesehen haben mag. Auf einigen jüngeren Lekythen mit bunten Farben wird in den Grundton mit der gleichen Farbe der Schatten einschraffiert.

Aber es dauert bis in die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts, bis diese grundlegenden malerischen Mittel wirklich entwickelt werden, eine gewiß auffallende Tatsache gegenüber dem höchsten Können der Bildhauerei schon um die Mitte des Jahrhunderts. Grade hier erkennt man, wie das griechische Auge zuerst die plastische Form als tastbare Körperform umfaßt und bezwingt, und dann erst ihre Erscheinungsform in Licht und Schatten empfindet. Apollodor von Athen, der zur Zeit des peloponnesischen Krieges lebte, wird von den Alten der Skiagraphos genannt, wörtlich der Schattenmaler, was von späten Quellen gleichgesetzt wird mit Skenographos, Szenenmaler, also Raummaler. Vorgearbeitet hatte ihm Agatharch von Samos durch die doch wohl perspektivisch zu denkende Bemalung von Bühnenhintergründen. Durch eine eindringende Untersuchung von Pfuhl ist neuerdings wahrscheinlich geworden, daß wir unter Skiagraphie außer der Schattenlehre auch die Entdeckung der Raumperspektive zu verstehen haben. Somit wäre gegen Ende des 5. Jahrhunderts die Malerei als raumschöpfende Kunst, soweit sie diese Aufgabe durch Linien und Körperformen zu erfüllen vermag, vollendet gewesen.

Es fehlte noch die Entdeckung der Farbe als eines reinen Form- und Raumwertes. Dieses muß

in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts geschehen sein und zwar zusammen mit dem Aufblühen einer neuen Technik, der Enkaustik (näheres zu Taf. 320). Das „Einbrennen" von Wachsfarben hat gegenüber der mit Kalkfarben oder Temperamitteln arbeitenden älteren Wandmalerei denselben Vorzug, wie die moderne Oelmalerei vor der Freskotechnik: die Leuchtkraft der Farbe. Und wir werden nicht fehl gehen, wenn wir sie aus dem Suchen nach dieser Wirkung entstanden denken. Sikyon ist die Heimat der großen malerischen Fortschritte dieser Zeit, die durch den neuen großen Theoretiker Pamphilos in ein wissenschaftlich lehrbares System gebracht werden, dem Gegenstück zu der Proportionslehre des Polyklet. Aus den Nachrichten über Pamphilos' bedeutendsten Schüler Pausias von Sikyon bekommen wir eine Vorstellung von dem Können dieser Epoche. Pausias handhabte zuerst die enkaustische Technik mit Meisterschaft, und welche Wirkungen er mit ihr erreichte, lehrt die Beschreibung seines berühmtesten Bildes bei Plinius, eines Stieropfers, das sich später in Rom befand. Der schwarze Stier war nicht quer gestellt, sondern von vorne gesehen, und die schwierige Verkürzung war überzeugend gelungen. Plinius fügt hinzu (naturalis historia 35, 127): „Während man sonst die Teile, die heraustreten sollten, mit heller werdender Farbe machte, (candicanti colore) [d. h. helle Reflexlichter aufsetzte], die zurücktretenden Teile aber mit dunkler, malte er den ganzen Stier mit schwarzer Farbe und gab dem Schatten Körper aus sich selbst (umbrae corpus ex ipsa dedit), [d. h. er tönte die Lokalfarbe ab], indem er mit großer Kunst aus der gleichfarbigen Fläche (ex aequo) alles hervortreten und die gebrochenen Verkürzungen unter sich zusammenhängen ließ (et in confracto solida omnia)." Man sieht also, daß Pausias die Abstufung der Lokalfarben so vollkommen beherrschte, daß er ohne helle Glanzlichter eine erhebliche Tiefe nur durch die Farbe modellieren konnte. Als Gegenstück dieses Stiers wird gewöhnlich auf das von hinten gesehene Pferd des Alexandermosaiks (Taf. 313) hingewiesen, doch hat hier das Hinterteil hellfarbige Glanzlichter. Jedenfalls ist die sikyonische Malerei schon in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts mit den Gesetzen der Farbenveränderungen durch Licht und Schatten genau vertraut gewesen.

Die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts erscheint als die eigentliche Blütezeit der Malerei, die in dem Namen Apelles gipfelt. Aber obwohl wir über seine Werke, seinen Charakter und sein Temperament eine Menge Nachrichten haben, erfahren wir daraus über seine malerischen Mittel so gut wie nichts. Zum Ersatz haben wir aus dem Ende dieses Jahrhunderts ein Denkmal oder doch eine Kopie — die einzige sicher getreue — eines griechischen Monumentalbildes, nur verhärtet durch die besondere Technik in der sie ausgeführt ist: das große Mosaik der Alexanderschlacht aus der Casa del Fauno in Pompeji, das, wie man jetzt allgemein annimmt, mit einem litterarisch überlieferten Bilde des Philoxenos von Eretria identisch ist. (Taf. 313.)

Die Analyse dieses Gemäldes wird uns lehren (Sp. 645), daß diese Epoche bereits über dieselben Kunstmittel verfügte wie das erste rein malerische Genie der neueren Zeit, Velasquez. Dies gilt nicht nur von der Gliederung des Raumes durch kompositionelle Kunstgriffe, sondern eben so gut von der Zerlegung der Lokalfarben in Licht- und Schattenwerte. Noch deutlicher erkennen wir an vielen pompejanischen Wandbildern und an den enkaustischen Portraits aus dem Fajûm, daß die Antike die Auflösung der Lokalfarben in Kontrastwerte vollkommen beherrschte, ja völlig im modernen Sinne „impressionistisch" zu malen verstand, d. h. durch fleckenhaft gesetzte Farbwerte unter Vernachlässigung der Konture und der tastbaren Form. Wann der „Impressionismus" in seiner vollkommenen Form zuerst auftritt, ist einstweilen noch nicht sicher festgestellt; doch ist es durchaus möglich, ja wahrscheinlich, daß er im Zusammenhang mit der enkaustischen Technik bereits eine Errungenschaft des 4. Jahrhunderts v. C. war. (Vgl. Sp. 660.)

Die Vergleichung der Alexanderschlacht mit Velasquez' Übergabe von Breda, die Sp. 649 näher ausgeführt wird, führt uns auch auf denjenigen Punkt, in dem die neuere Malerei sich am stärksten von der alten unterscheidet: ihr Verhältnis zur Landschaft. Velasquez stellt die Handlung seines Bildes, das eine so überraschende Ähnlichkeit der künstlerischen Mittel mit der Alexanderschlacht hat, vor einen weiten Hintergrund, der, wenn er auch bis zu einem gewissen Grade zur Erläuterung des Vorganges gehört, doch nicht unbedingt mit solchem künstlerischen Aufwande hätte geschildert zu werden brauchen. Die Landschaft ist dem Künstler bis zu einem hohen Grade Selbstzweck. In der Alexanderschlacht dagegen ist das wenige, was von Naturgegenständen dargestellt wird, reines Kompositionsmittel geblieben, wie denn überhaupt eine Landschaftsdarstellung um ihrer selbst willen der Antike fast fremd bleibt.

Dies liegt nicht mehr ganz in unserem Thema, aber es hängt doch wieder eng mit ihm zusammen.

Denn der Grund, warum die Landschaft erst ganz spät und ziemlich unvollkommen von den Griechen entdeckt wird — während z. B. Ägypter und Altkreter sie von früh an geliebt und geschildert haben — ist kein anderer als der, daß das hellenische Denken und Fühlen so übermäßig auf den schönen Menschen konzentriert war. Nichts bezeichnender, als daß in den esquilinischen Odysseelandschaften — den einzigen aus der Antike erhaltenen, die auf Monumentalität Anspruch machen können — sich der Maler nicht mit der Darstellung eines weiten landschaftlichen Prospektes begnügt, sondern menschliche Gestalten hineinlagern und ihnen Bezeichnungen als Aktai, Skopeloi, Leimones — Landzungen, Klippen, Wiesen — beischreiben muß, als den lebenden Vertretern der sonst für ihn toten Glieder der Natur. Neuerdings geht ein Streit um die Frage, wie weit die landschaftlichen Elemente und die Darstellung von Architekturen und Innenräumen in den auf italischem Boden gefundenen Wandmalereien, insonderheit in Pompeji, überhaupt auf ältere griechische Malerei zurückgehen, und ob dies nicht vielleicht erst eine Errungenschaft des „italischen" Kunstempfindens sei. Es kann meines Erachtens kein Zweifel sein, daß die griechische Malerei bereits im vierten Jahrhundert die räumliche Tiefe und die Architektur, wenn sie sie sachlich brauchte, mit ganz guter, wenn auch naiv gefühlsmäßiger Beherrschung der perspektivischen Gesetze darstellen konnte. Daß ferner in hellenistischer Zeit eine dekorative Landschaftsmalerei aufkommt, deren Nachkömmlinge auf italischem Boden wir untrüglich erkennen an ihrer lebendigen synthetischen Phantasie, an der spielenden Grazie ihrer Motive, endlich an der nie mangelnden menschlichen Staffage. Daneben entwickelt sich dann aus dem „italischen Wirklichkeitssinne" heraus allerdings eine unstaffierte, vom Griechischen relativ unabhängige Landschaftsdarstellung, die die von den Römern so geliebten Villen, Parks, Uferbauten u. dgl. so getreulich abschildert, daß man die Grundrisse aufzeichnen kann. Die nüchterne Sachlichkeit dieser Bilder steht aber meist auf einer Stufe mit dem geringen Können und läßt uns bestens merken, daß mehr der Geschmack und Wunsch der Besteller als ein innerer künstlerischer Entwicklungsdrang dahinter steckt. Die Landschaft als ein selbständiges künstlerisches Element für sich zu erfassen und in allen ihren Tiefen auszudeuten, blieb der germanischen Kunst vorbehalten.

Tafel 300. Vorstürmender Krieger. Bemalte Thontafel (Pinax). Grober Thon mit feinem, gelblich weißem Überzug. Darauf ist gemalt mit Schwarz (äußerer Rahmenstrich, Schurz, Schuppenmuster am Helm, Körper des Silens), Braun (Körper des Kriegers, Lanze), Weinrot (innerer Rahmenstrich, Schwanz des Silens, Ränder des Helmbusches, Schrift). Dicke des Pinax 0,06 m; Breite 0,52; Höhe noch 0,39 m. Die unbemalten Flächen oben und an den Seiten sind auf der Tafel fortgelassen. Unten ist Bruch. Der Pinax war im Ganzen mindestens 70 cm hoch. Die Seitenränder sind rauh, der obere Rand dagegen mit einem Flechtband verziert, die Rückseite glatt. Danach war der Pinax wohl niedrig aufgestellt und vielleicht von beiden Seiten sichtbar. Man kann vermuten, daß er als Schranke gedient habe, zusammen mit weiteren Thontafeln, die etwa durch Holzpfosten miteinander verbunden waren. Doch ist nicht ausgeschlossen, daß es ein für sich bestehendes Weihgeschenk war. Von der bei der Herstellung aufgemalten Inschrift Μεγα(κ)λ(ῆ)ς καλός, „Megakles ist schön," ist der Name ausgekratzt und in hellerer roter Farbe durch Γλαυ(κ)ύ(τ)ης, Glaukytes, ersetzt worden. Auch dies Wort ist zum Teil wieder abgerieben worden. Gefunden auf der athenischen Akropolis. Athen, Akropolismuseum.

Von Thontafeln aus archaischer Zeit ist uns eine ganze Anzahl erhalten, so die sehr alten thönernen Metopen vom Apollontempel in Thermos (Aetolien), dann Platten von attischen Grabbauten mit Darstellungen der Bestattung und ähnlichem, ferner kleine Weihtäfelchen an Poseidon aus der Nähe von Korinth u. a. Nur die Metopen und der athenische Pinax sind verwertbar, um uns die Ausführung und Wirkung der großen Wandmalerei in farbiger Technik für die ältere Zeit klar zu machen, während die attischen und korinthischen Pinakes in der gewöhnlichen Vasentechnik des sogen. schwarzfigurigen Stils ausgeführt sind. Bei der athenischen Thontafel ist der Hintergrund von der gleichen gelblich weißen Farbe wie der Wandstuck; der Körper des Kriegers ist mit warmem dunklem Braun gedeckt, Einzelheiten des Bildes sind mit Schwarz und Rot gegeben. Das Ganze ist kolorierte Silhouettenmalerei. Aus diesen bescheidenen Anfängen hat dann Polygnot durch Brechung und Mischung der Grundfarben seine monumentale Vierfarbenmalerei entwickelt, mit bewußter Beschränkung, da es an Pigmentstoffen für Blau nicht gefehlt hätte, wie die Polychromie der archaischen Skulptur und die älteren etruskischen Wandgemälde

Abb. 188. Mann und Frau im Gespräch. Von dem etruskischen Wandgemälde Tafel 301.

beweisen. Es ist offenbar ein absichtliches Verschmähen von naturalistischer Wirkung, das noch bis zum Alexandermosaik sich fortsetzt (Taf. 313).

Dargestellt ist auf dem athenischen Pinax ein vorstürmender junger Krieger, vom Rücken gesehen, der auf seinem Schild einen Silen mit langem rotem Pferdeschweif als Schreckbild hat. Wie unzähligemale auf attischen Vasen ist ein Name mit der Bezeichnung „der schöne" beigeschrieben, ein eigentümlicher Brauch, der sich ein zweites Mal nur noch auf Fayencen der Renaissance wiederfindet. Im Athen des 6. und beginnenden 5. Jahrhunderts werden auf diese Weise die jungen Leute der aristokratischen Kreise gefeiert, die wegen ihrer Schönheit die Lieblinge gewissermaßen der ganzen Stadt sind, insbesondere aber der Töpfer, weil diesen die Symposien der übermütigen Jugend reichlichen Verdienst geben. Einzelne der so Gefeierten, wie Miltiades, sind später historische Persönlichkeiten geworden. Von dem Megakles unseres Pinax wissen wir nichts Näheres, ebensowenig warum sein Ruhm dem des Glaukytes hat weichen müssen.

Die Zeichnung ist innerhalb ihrer Stilgrenzen von außerordentlicher Sicherheit und Feinheit. Man beachte besonders die lebendige Führung des Profils mit dem energisch zusammengepreßten Mund. Das Auge ist nach dem uns vom Relief her bekannten Brauch aller primitiven Kunst mit voller Vorderansicht in den Profilkopf eingesetzt, damit es stärker mitspricht. Der Pinax ist ein noch durchaus archaisches Werk, aber schon erfüllt mit dem starken Lebens- und Individualitätsgefühl, das uns an der Generation der großen Thonmaler zwischen 510 und 480 v. Chr. immer von neuem überrascht und erfreut.

Tafel 301. Abb. 188. Der Verstorbene beim Mahle. Etruskisches Wandgemälde. Nach Zeichnung in den Monumenti dell'Istituto di corrispondenza archeologica. In der „Tomba dei vasi dipinti" in Corneto, dem alten Tarquinii.

Der Tote lagert auf einem Speise- und Ruhebett, über das eine rote, weißgesäumte Decke gebreitet ist; davor ein Speisetisch. In der Linken hält er eine riesige Trinkschale, weißgemalt und mit Nietköpfen, also aus getriebenem Silber zu denken. Neben ihm lagert die Gattin, der er zärtlich ans Kinn faßt. Sie trägt eine Haube (tutulus) und große Ohrringe, hat das Obergewand über den Hinterkopf gezogen und hält in der Linken einen Kranz. Unten liegt ein Hund. Rechts kommt der kleine Mundschenk und bringt zwei gelbgemalte, also bronzene Schöpflöffel und ein Weinsieb. Im Hintergrund hängen Kränze, Halsketten, ein Schmuckkästchen. Diese in etruskischen Gräbern sehr häufige Darstellung, die uns auch in der Thonplastik schon begegnet ist (Taf. 175), wird hier durch einen sehr reizenden individuellen Zug bereichert. Links sitzt ein halbwüchsiges Mädchen, voll bekleidet, in roten Schuhen, und ihr auf dem Schoß ein Knabe, der sie anblickt und den Arm um sie legt; in der Linken hält er eine Ente. Es ist offenbar ein Geschwisterpaar, die Kinder der Verstorbenen. Auf den anderen Seiten der Grabkammer setzt sich die Szene fort mit einer großen Kredenz, auf der Amphoren, ein Mischkrug, Trinkschalen stehen, dann mit Tänzern, Tänzerinnen und einem Flötenspieler. Stilisierte Bäumchen trennen die einzelnen Personen von einander. In anderen Gräbern wird die Darstellung bereichert durch Gaukler, Fechterspiele und palästrische Szenen. In der Tomba dell' Orco, aus der wir Taf. 312 und Abb. 200 bringen, sind die Gelageszenen mit Unterweltsdämonen untermischt, und eine Darstellung des Hades und der Persephone reiht sich unmittelbar an. Wolkenartige blauschwarze Gebilde, die die Schmausenden umgeben, scheinen die finstere Unterwelt anzudeuten. Somit gewinnt die Meinung eine große Wahrscheinlichkeit, daß die Mehrzahl der Gelagedarstellungen ein seliges Jenseits vorführen sollen, ein immerwährendes Fortdauern aller schönen Dinge, die man auf dieser Erde genossen hat.

Bei dem Verluste aller älteren griechischen Wandmalerei sind uns die etruskischen Grabkammern ein kleiner, allerdings sehr unvollkommener Ersatz. Sie zeigen die griechische Malerei mehr oder minder etruskisiert und für die besonderen, ziemlich beschränkten Ideen dieser Gräberkunst zurechtgemacht. Unter den archaischen Gemälden ist das abgebildete eines der am meisten griechischen. Durch den Vergleich mit Vasenbildern kann man feststellen, daß wahrscheinlich Vorbilder der jonischen Kunst zu Grunde liegen. Besonders in der Führung der Profile (**Abb. 188**) mit den fliehenden Stirnen ist das deutlich. Doch muß darauf aufmerksam gemacht werden, daß die Gemälde bei der Umzeichnung durch die moderne Hand abermals eine Einbuße erlitten haben, sodaß uns nicht viel mehr als ein Schatten griechischer Schönheit bleibt.

Tafel 302. Abb. 189. Herakles und Busiris. Altjonische Hydria. Bemalter Wasserkrug aus Thon. Höhe 0,45 m. Gefunden in Caere, dem alten Agylla, heute Cervetri. Wien, k. k. österreich. Museum für Kunst und Industrie.

Abb. 189. Altjonischer Wasserkrug (Taf. 302). Aus Caere. Wien.

Als die kleinasiatischen Griechen im 7. Jahrhundert v. Chr. in Handelsbeziehungen zu den Ägyptern traten und an den Nilmündungen Niederlassungen gründeten, da entstand unter der Nachwirkung der alten Fremdenfeindlichkeit der Ägypter die Sage von dem bösen Ägypterkönig Busiris, der alle Fremden den Göttern opfert. Auch Herakles kommt in seine Gewalt und läßt sich zunächst geduldig binden, am Altar aber zerreißt er die Fesseln und erschlägt den König und seine Leute. Die Darstellung unserer Vase könnte man unterschreiben: Sechse auf einen Streich. Herakles, ein rotbrauner Athlet von kolossalem Wuchs und riesigen Schenkeln, tritt mit jedem Fuße einem Ägypter auf die Kehle, zwei weitere erdrosselt er mit den Ellbogengelenken, dem fünften drückt er mit der Rechten den Hals zu, daß er seinen letzten Schrei tut, und den sechsten schleudert er am Fuß gegen den Altar. An dessen Stufen liegt der König Busiris, kenntlich an dem Kopftuch mit der Uraeusschlange, die Hände auf den Rücken gefesselt. Andere retten sich auf und hinter den Altar, schreiend und um Gnade flehend. Besonders der Knieende links ist ein Bild schlotternder Angst. Auf der Rückseite des Gefäßes (Abb. 189) kommt im Laufschritt — natürlich zu spät — die nubische Knüppelgarde herbei. Das Bild ist voll naiver Erzählerkraft und köstlichstem Humor. Der nackte massige Kraftmensch Herakles mit dem dicken Schädel und dem groben Gesicht steht in vortrefflichem Gegensatz zu der Feigheit und Todesangst der dürren Ägypter in ihren eleganten weißen Fransengewändern, der Kalasiris. An den Negern der Leibwache ist die Rasse ausgezeichnet beobachtet und bei den Ägyptern wird sogar der Wirklichkeit gemäß ein heller und ein dunkler Menschenschlag unterschieden. Es kann kein Zweifel sein, daß der Maler selbst in Ägypten war.

Es gibt noch etwa 20 Gefäße gleichen Stils, alle aus Caere, die offenbar derselben Werkstatt eines ungewöhnlich begabten Topfmalers entstammen. Nicht nur, daß er ein Schilderer von unübertrefflicher Frische ist. Er hat auch eine hervorragende Empfindung für malerische Farbenverteilung, wie der Gesamtanblick der Busirisvase zeigt (Abb. 189), und er wagt in dem ganz natürlich gesehenen Lorbeerzweig auf der Schulter des Gefäßes einen ornamentalen Naturalismus, der in der griechischen Kunst sich erst spät, auf hellenistischem Silbergerät, wieder hervorwagt. Man denkt sich, daß der Künstler ein wandernder Jonier war, der schließlich in Caere ansässig geworden sei, da seine Ware nur dort gefunden wird. Der kühne Übermut, mit dem er das Busiristhema angepackt hat, ist ein Erbteil des jonischen Stammes. In der lebhaft malerischen Auffassung des Bildes dürfen wir einen Nachklang der alten jonischen Wandmalerei spüren, von der uns zwar nur Spärliches berichtet wird, die sich aber schon im 6. Jahrhundert an Stoffe wagte, die die vorsichtigeren Attiker erst im 5. Jahrhundert und erst unter dem Einfluß eben der jonischen Kunst wagten. Bularchos von Samos malte die Bestürmung Magnesias durch die Kimmerier, Kalliphon von Samos die Eroberung Trojas und den Übergang des Dareios über den Bosporus bei dem Zuge gegen die Skythen (514 v. Chr.). Die Berührung mit dem Fremdländischen, die sich in diesen Themen ausspricht, hat gewiß viel zu der Frühreife des jonischen Wesens beigetragen.

Tafel 303. Vier Innenbilder von attischen Trinkschalen. Bemalter Thon. Die Figuren sind in der Farbe des gelben Thongrundes aus dem schwarzen „Firniß“ ausgespart. (Bei 3 und 4 ist in der Zeichnung der schwarze Grund fortgelassen, bei 2 und 3 der Mäander nicht vollständig gezeichnet). Form der Schalen wie Abb. 196 Sp. 633. Durchmesser der Schalen 0,23 — 0,24 m; bei Nr. 2 jedoch 0,32 m. Größe der Innenbilder 1 = 0,165; 2 = 0,17; 3 = 0,17; 4 = 0,14 m. Nr. 1 ehemals in der Sammlung van Branteghem; Nr. 2 im British Museum; Nr. 3 ehemals in der Sammlung Bourgignon; Nr. 4 in Berlin, K. Museen.

Abb. 190. Innenbild einer attischen Trinkschale. Durchmesser des Bildes 0,175; der ganzen Schale 0,325 m. Die im Halbton gegebenen Teile ergänzt. Paris, Cabinet des médailles.

Abb. 190. Ringkampf. Innenbild einer attischen Trinkschale. Art des Euphronios. Paris, Cabinet des médailles.

Die Vasen gehören der bedeutendsten Epoche der attischen Vasenmalerei an, dem Zeitraum etwa von 510—480 v. C., aus dem uns eine ganze Reihe scharf umrissener Künstlerindividualitäten bekannt sind, da die Zeichner wie die Werkstattmeister die Gewohnheit haben, die besten Stücke mit ihrem Namen zu bezeichnen, indem sie hinzusetzen ἔγραψεν oder ἐποίησεν „hat (es) gezeichnet", „hat (es) gemacht". Die abgebildeten Schalen sind allerdings ohne Signatur, doch können Nr. 1, 3, 4, Abb. 190 mit Zuversicht dem Euphronios zugewiesen werden, dem interessantesten und vielseitigsten Meister des Kreises, Nr. 2 dem Brygos. Die Zeichenkunst dieser Meister ist so weit vorgeschritten, daß sie den Körper in Umriß und Bewegung wie auch in seiner Innenmuskulatur trefflich kennen, nur daß alles noch ein wenig eckig und hart herauskommt. Die Zeichnung strebt bereits hinaus über die einfache Anordnung in der „wirksamsten Ansicht", und räumliche Verkürzungen einzelner Gliedmaßen werden immer häufiger gewagt und meist auch bewältigt. Vortrefflich ist stets die Anpassung des Bildes an den Raum, was bei der eigentümlich gekrümmten Außenseite der Schalen und bei der Kreisform der Innenbilder keine leichte Aufgabe war. Hier kam den Meistern die lange Tradition und Schulung zu gute. Was sie Neues bringen, ist die frische und oft ganz realistische Beobachtung der Natur.

Nr. 1, der Jüngling der einen Hasen fangen will, steht mehr als gewöhnlich unter dem Raumzwang. Aber die Herbheit der Gliederhaltung ist in vortrefflichem Einklang mit der trockenen und klaren Zeichnung, die diese Epoche für die Innenmuskulatur liebt. Nr. 2 zeigt einen Jüngling beim Gelage, ein kleines Mädchen tanzt ihm vor. Nr. 3: Jüngling in der Palästra, der einen Strick hält. Unten eine Hacke, rechts zwei Sprunggewichte (Halteren). Der Körper ist ganz von vorn gesehen, wodurch am linken Fuß eine schwierige Verkürzung entsteht; Kopf und rechtes Bein sind etwas gewaltsam ins Profil gedreht. Der Strich ist von außerordentlicher Sicherheit und Ausdruckskraft. Nr. 4 ist ein Kabinettstück von Charakteristik, ein glatzköpfiger Schulmeister, der eine Schreibtafel (Diptychon) auf den Knieen hat und mit Eifer und Überlegenheit doziert. Die Geste der rechten Hand mit dem Schreibgriffel ist unübertrefflich. Und die Hakennase, die gekrümmte Haltung, die mageren Beine lassen merken, daß der Künstler unmittelbar nach der Natur studiert hat. In Abb. 190 (leider schlecht erhalten) ist ein weit schwierigeres künstlerisches Problem versucht, eine Gruppe mit starken Verkürzungen. Ein Ringer wirft den Gegner über sich selbst. Der rechte Unterschenkel des Knieenden verschwindet fast ganz. In naiver Weise ist der rechte Fuß des Geworfenen so gezeichnet als stemme er sich gegen den Bildrand; der rechte Arm wird abgeschnitten. Trotzdem hat das Ganze eine überzeugende Lebendigkeit, und die Bewegung wird aufs beste gehoben durch das Zurückweichen des Aufsehers mit seiner langen Rute nach links.

Tafel 304. Abb. 191. Achill und Patroklos. Innenbild der Trinkschale des Töpfers Sosias. Tafel 304 nach Photographie von R. Zahn, Abb. 191 nach Zeichnung van Gelderns. Bemalter Thon. Form ähnlich wie Abb. 196. Durchmesser 0,32 m, Höhe 0,10 m. Durchmesser des Innenbildes 0,17 m.

Patroklos ist am Oberarm durch einen Pfeilschuß verwundet, der Pfeil mit der krumm gebogenen Spitze liegt neben ihm. Er sitzt auf seinem Schild, der einen Dreifuß als Schildschmuck hat, die linke Schulterklappe des Panzers ist hoch gestellt, auf dem Kopf hat er die Filzkappe, die man unter dem Helm trägt. Sein Freund Achill legt ihm einen kunstgerechten chirurgischen Verband, wobei der Verwundete selbst die Binde halten muß. Vor Schmerz

wendet Patroklos den Kopf ab und zieht die Luft durch die entblößten, fest zusammengebissenen Zähne. Seine Stirn furcht sich und der Beschauer glaubt den Schmerz mitzufühlen. Achill ist ganz die unendliche Geduld dieses Künstlers ganz, der jede Kleinigkeit am Panzer, jede Hautfalte, Sehne und Muskelschwellung mit den saubersten und eminent sicheren Strichen hinsetzt. Dabei ist aber der Ge-

Abb. 191 = Taf. 304. Achill verbindet den Patroklos. Schale des Sosias. Berlin, K. Museen.

sachliche Aufmerksamkeit und Energie. Das Bild ist psychologisch sehr fein und in der Ausführung das sorgfältigste und liebevollste, das wir besitzen. In der Nachzeichnung Abb. 191 erkennt man erst samteindruck des Originals alles andere als kleinlich. Vielmehr fließen die vielen Einzelheiten an den Panzern zu einem weichen und malerischen Gesamteindruck zusammen, wie die vortreffliche photo-

graphische Aufnahme Tafel 304 erkennen läßt. Am Original tritt nur das aufgesetzte Weiß an der Binde und den Zähnen des Patroklos noch etwas deutlicher hervor. Der Meister wagt wieder eine kühne Verkürzung am rechten Bein des Patroklos, wobei allerdings die Oberansicht des Fußes nicht ganz überzeugend geraten ist. Um so liebevoller hat er die Sehnen und Hautfalten gemacht, wohl unmittelbar nach der Natur. Seine Kunst steht auf der gleichen Stufe wie die Bilder der vorigen Tafel, und da in der Künstlerinschrift Sosias nur als Töpfermeister mit ἐποίησεν zeichnet, so hat man vermutet, daß wir auch hier die Hand des Euphronios vor uns hätten, des frischesten und beweglichsten Beobachters in diesem Kreise, von dem wir oben das lustige Hetärenbild kennen gelernt haben (Sp. 317, Abb. 74). Aber das Patroklosbild steht überhaupt abseits der gewöhnlichen Art dieser älteren Vasenmaler, denn es macht trotz seiner linearen Mittel einen sonst fast nie erreichten malerischen Eindruck. Die Außenbilder derselben Schale hingegen — eine Versammlung der Götter im Olymp — die sicher von derselben Hand sind, haben ganz den gewöhnlichen Charakter des Silhouettenbildes mit Innen-Zeichnung. Ich glaube daher, daß wir hier nichts geringeres als ein getreu nachgebildetes Gemälde vor uns haben, sei dies ein Wandbild gewesen oder ein Weihepinax wie Taf. 300. Das Verdienst des Zeichners ist es, daß er die am Vorbild farbig gedeckten Flächen durch die geschickte Musterung so differenziert hat, daß die Wirkung dem Original nahe kam. Einen Beweis dafür sehe ich in der Behandlung der Augen, die nahezu naturwahr sind, während derselbe Künstler sie an den Außenbildern in der konventionellen Knopflochform wie auf Taf. 303 bildet. Die einzige künstlerische Analogie zum malerischen Charakter des Patroklosbildes ist der Ringkampf des Herakles und Antaios auf einem Krater des Euphronios in Paris, wo der Silhouettencharakter der Nebenpersonen ebenso von der Hauptgruppe absticht, wie hier die Außenbilder vom Innenbild. Auch dort kann das wohl nur durch unmittelbare Nachahmung eines Gemäldes erklärt werden.

Tafel 305. Orpheus unter den Thrakern. Von einem attischen Mischgefäße rotfiguri-gen Stils (Krater mit Säulenhenkeln.) Höhe des Gefäßes 0,50 m; des Bildes 0,22 m. Gefunden in Gela (Sizilien). Berlin, K. Museen.

Ein wundervolles Stimmungsbild. Orpheus singt zur Leier, den Kopf begeistert und selbstvergessen hintenüber gelegt. Um ihn stehen vier Thraker in ihren rauhen, grobgemusterten Wollmänteln (die ζείρα ποικίλη, die uns Herodot nennt), auf dem Kopf die Fuchsmütze (ἀλωπεκῆ), bei der Kopf und Balg des Tieres das Haupt bedecken, der Fuchsschwanz in den Nacken hängt und eine Oese zum Aufhängen in die Höhe steht. Die rauhen Krieger sind von der Macht der Musik bezwungen. Am wenigsten gepackt ist der rechts Stehende. Ruhig und kritisch schaut er auf den Sänger und hüllt sich fest und beinahe abweisend in den Mantel. Der zweite beugt sich vor, indem er den Fuß hochsetzt und den Sänger durchdringend und mit höchster innerer Spannung anblickt, als fühle er durch die Musik Wille und Tatkraft in sich geweckt. Der erste links lehnt sich auf den Gefährten, ganz hingeschmolzen in weichem Gefühl. Der letzte endlich, im Innersten erschüttert, stützt sich mit beiden Händen auf die Lanze und schließt die Augen. Man könnte fast glauben, der Künstler habe die „vier Temperamente“ darstellen wollen, wenn diese medizinisch-psychologische Theorie schon im 5. Jahrhundert populär gewesen wäre. Der Reservierte im Mantel wäre der Phlegmatiker; der zweite mit der elastischen Körperhaltung und dem energischen Blick der leicht zum Handeln zu reizende Choleriker; der am linken Ende ist der rasch hingegebene und völlig sich selbst verlierende Sanguiniker; endlich der mit den geschlossenen Augen der Melancholiker, den große Eindrücke am stärksten mitnehmen. Aber auch wenn man nur ganz allgemein eine Abstufung in der Macht der Musik hier erkennen will — vom kühlen Zuhören bis zum völligen Hingerissensein —, so hat das Bild jedenfalls eine psychologische Tiefe und Feinfühligkeit, wie nicht vieles aus der Antike. Und die Wirkung wird erreicht mit ebenso einfachen und diskreten Mitteln, wie bei dem Relief mit Orpheus und Eurydike (Taf. 283). Daß ein gewöhnlicher Töpfer das Bild erfunden habe, ist wohl ausgeschlossen. Seinem Stil nach ist es gegen die Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. entstanden, also in der Zeit, wo der Einfluß der Wandmalereien des Polygnot der vorherrschende war. In den beiden großen Wandgemälden Polygnots in Delphi sind die Gestalten mehrfach zu Gruppen vereinigt gewesen, wie hier die beiden Jünglinge. Und wenn Aristoteles sagt, daß Polygnot vor allem „Ethos,“ d. i. Charakter, Wesensart, dargestellt habe, so dürfen wir angesichts des Orpheusbildes bei diesem Worte auch „Stimmung“ und „Temperament“ für inbegriffen halten.

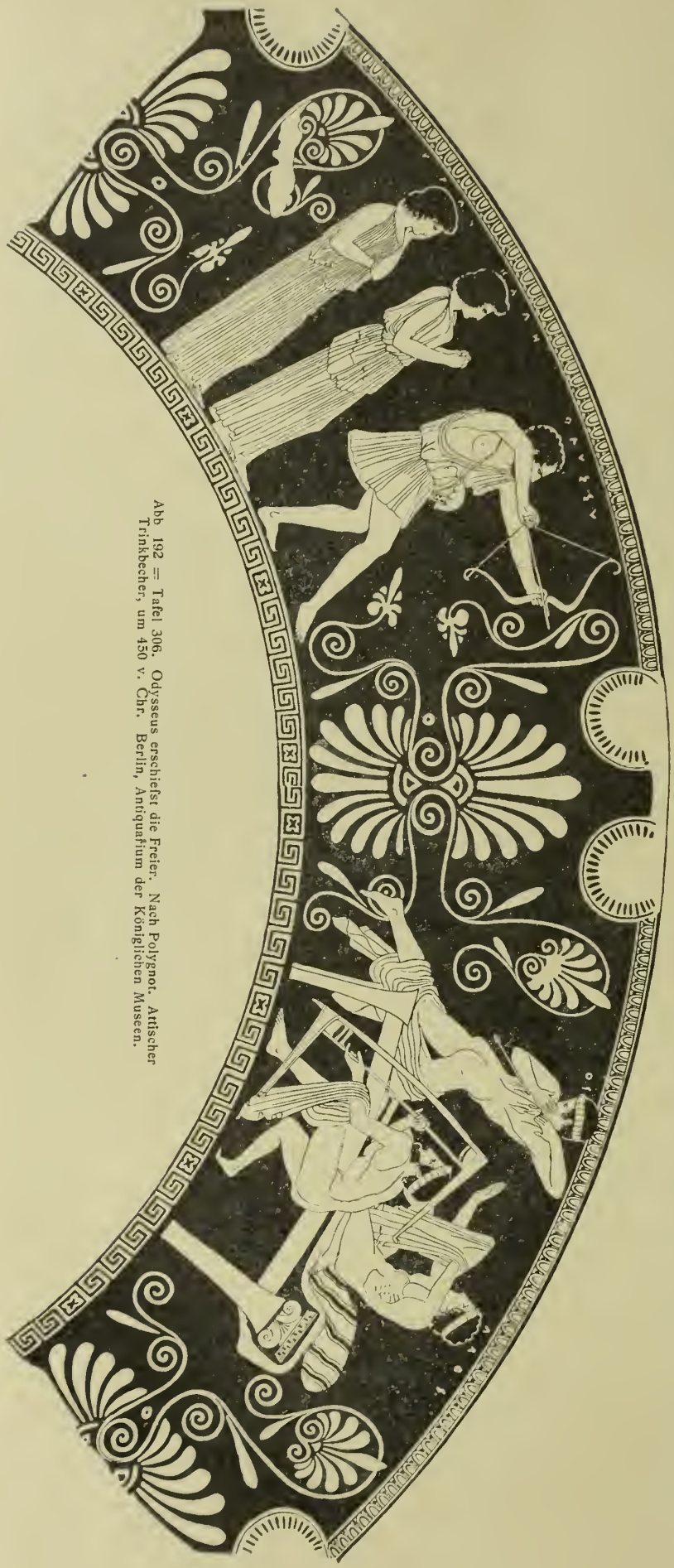


Abb 192 = Tafel 306. Odysseus erschießt die Freier. Nach Polygnot. Attischer Trinkbecher, um 450 v. Chr. Berlin, Antiquarium der Königlichen Museen.

Tafel 306. Abb. 192. Odysseus erschießt die Freier. Attischer Trinkbecher. Höhe 0,295. Berlin, K. Museen.

An einem Speisebett drängen sich drei der Freier zusammen. Der eine ist im Nacken getroffen und in einem kühnen, wenn auch nicht in allem überzeugenden Rückenakt gezeigt. Ein zweiter deckt sich mit dem Speisetisch wie hinter einem Schild. Der Dritte will vom Lager aufspringen, aber von Schrecken gelähmt streckt er nur flehend die Rechte aus und hält das Gewand vor, als könne es Schutz gewähren, ein Bild rührender Hilflosigkeit. Odysseus spannt den Bogen. Elastisch, fast tänzelnd schreitet er vorwärts, den Kopf niedergeduckt wie ein Raubtier, in jeder Linie Energie und unentrinnbarer Wille. Hinter ihm, wie ein Chor, in dessen Seele das Schreckliche widerhallt, stehen zwei Mägde. Die erste preßt in verhaltener Angst die Hände zusammen, die zweite, mehr bedächtig und bedenklich, stützt den Kopf in die Hand.

Daß diese Komposition auf ein Wandgemälde Polygnots zurückgeht, ist so gut wie gesichert. In Plataeae hatte Polygnot in dem aus der Beute der Schlacht von 479 v. Chr. errichteten Tempel der Athena Areia diesen Gegenstand gemalt. Ähnliche Motive wie auf unseren Vasen kehren nun auf andern Denkmälern wieder, besonders in dem Relieffries des großen Heroons von Gjölbaschi-Trysa in Lykien, sodaß eine gemeinsame berühmte Quelle wahrscheinlich wird. Natürlich handelt es sich dabei nur um Benutzung von Motiven des Vorbildes, nicht um eine Nachbildung von der Art, wie wir sie für die bei den vorigen Vasen glauben annehmen zu dürfen. Dem Urbild des Freiermords eigen war aber wohl jedenfalls der geniale Einfall, in den Mägden als Zuschauern den Vorgang sich spiegeln zu lassen. Er ist eines ganz großen Meisters würdig. Denn die Anwesenheit der Mägde steht im Widerspruch zur Odyssee, wo sie während des Kampfes eingesperrt sind. Der Dichter hätte sie nur wehklagend oder etwa als

Hindernisse des Kampfes einführen können. Der bildende Künstler aber braucht gegen das ratlose Getümmel der Freier ein Gegengewicht auf der Seite des Odysseus. Und indem er dabei im Ausdruck wieder jene Zurückhaltung walten läßt, die seiner Zeit eigen ist, bleibt der Beschauer im ungewissen, ob die Mägde zu den getreuen oder zu den ungetreuen zählen, ob sie um ihren Herrn oder um die Freier bangen. Nicht alles zu sagen ist aber ein Kunstmittel, an das sich nur die ganz echten Künstler herantrauen.

Tafel 307. Amazonenschlacht und Kentaurenkampf. Von einem attischen Krater mit Volutenhenkeln. Höhe des Gefäßes 0,645; Höhe des Hauptbildes 0,26 m. New-York, Metropolitan Museum.

Das Gefäß gehört zu einer Gruppe stilistisch eng verwandter Vasen, auf denen man wiederum den unmittelbaren Einfluß nicht nur der polygnotischen Malerei überhaupt, sondern bestimmter Bilder als Quelle nachgewiesen hat: für das Hauptbild diejenige Amazonenschlacht, die Polygnots attischer Arbeitsgenosse Mikon um 460 v. Chr. in der berühmten „bunten Halle“ am athenischen Staatsmarkt malte, in dem Halsstreifen die Kentaurenschlacht im Theseustempel zu Athen, gemalt entweder von Mikon oder von Polygnot selbst. Die Amazonenschlacht hatte nach glaublicher Vermutung an die 100 Gestalten, wie die in derselben Halle gemalte Marathonschlacht Polygnots, und die Vasenmaler haben diesen Reichtum natürlich je nach Begabung und Laune sehr verschiedenartig ausgebeutet. Der Künstler unseres Kraters hat sich einige der schwierigsten Probleme herausgesucht, so den Gefallenen mit den starken Verkürzungen des linken Beins, des Rückens und des Schwertes in der Rechten. An der linken Fußsohle versagt er sich nicht, die Hautfalten und den Schmutz des Schlachtfeldes anzugeben. Ganz schwierig und ziemlich mißlungen ist die Gruppe rechts, wo der Grieche halb hinter einer Bodenwelle steht. Hinter dem ansteigenden Boden sieht man Kopf und linken Arm einer gefallenen Amazone. Hier haben wir die Bodenlinien, durch die Polygnot den Raum gliederte, um ohne eine wirkliche Perspektive viele Figuren auf der Fläche zu verteilen (Sp. 607). Unser Maler hat die Fülle von Schmuckformen an Gewändern und Schilden offenbar auch von dem Vorbild übernommen, sodaß der Gesamteindruck an Reichtum und Buntheit gewiß ähnlich ist. Auch die Anfänge der Schattengebung in den „Augen“ der Gewänder gehen auf das Vorbild zurück. Das Erstaunlichste aber bleiben immer die Verkürzungen, von denen die an den schräggestellten Schilden ohne weiteres gelingen, während die kühnen Stellungen der Kentauren im oberen Streifen über die Kräfte dieses Zeichners gehen. Eine ganz besondere Kühnheit hat er nachträglich bereut. In der Vorzeichnung war der Kentaur rechts so angelegt, daß er sich auf den Hinterbeinen nach rechts bäumte und mit dem Oberkörper nach links zurück wandte. In der Ausführung trat ein konventionelles Vorwärtsstürmen an die Stelle. — Die Vasenmaler der Zeit von 470—450 v. Chr. werden uns so zu den wichtigsten Zeugen für die erste große Epoche der verlorenen griechischen Monumentalmalerei. Aber in der polygnotischen Epoche können sie ihren Vorbildern nicht mehr so leicht folgen, wie es noch Euphronios vermochte, weil die Probleme der großen

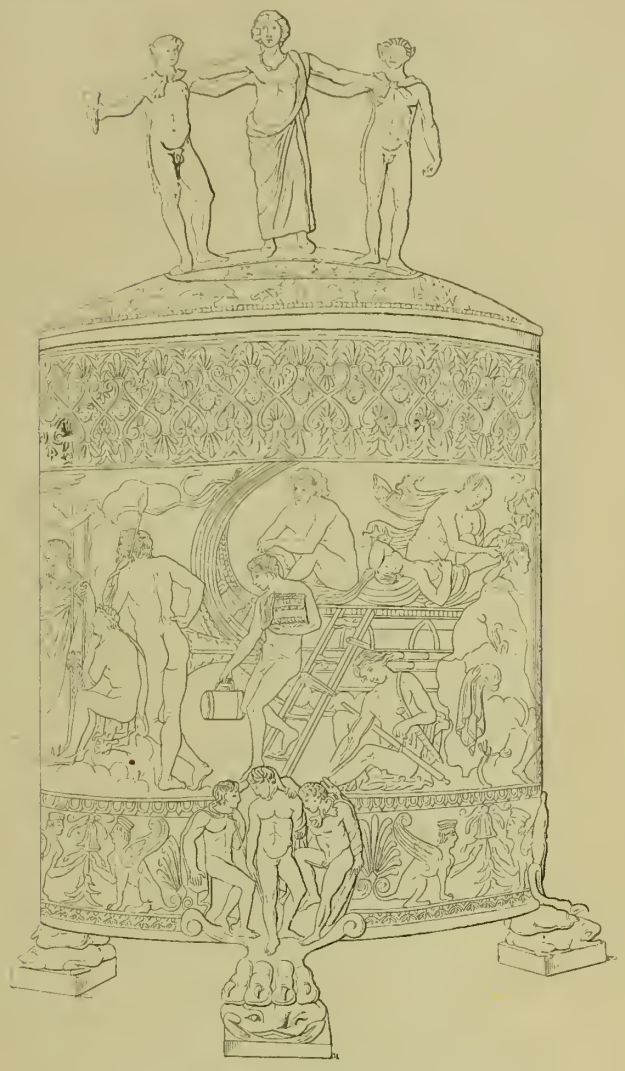


Abb. 193. Die Ficoronische Ciste (Tafel 308. Abb. 194.)

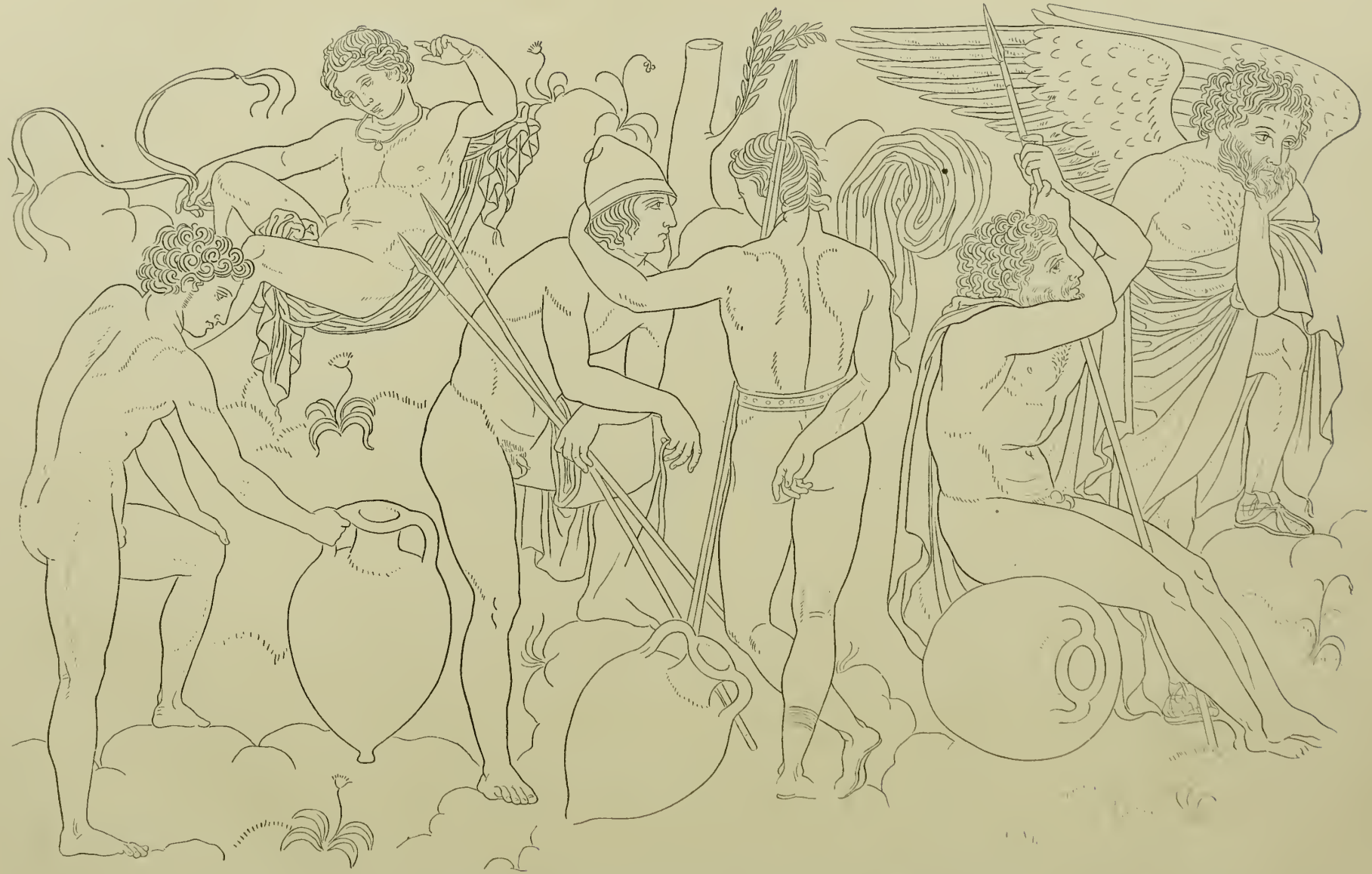


Abb. 194. Die Argonauten bei der Besiegung des Amykos durch Polydeukes. Fortsetzung von Tafel 308. Von der Ficoronischen Ciste. Rom, Museo Kircheriano

Malerei über die einfache Flächendekoration hinausgewachsen sind. So unschätzbar für uns die Begeisterung der Keramiker für Polygnot und die Seinen ist, von den Bedingungen ihrer eigenen Kunst haben sie sich zweifellos — nicht zu ihrem Vorteil — ablocken lassen.

Tafel 308. Abb. 193. 194. 195. Die Argonauten im Lande der Bebryker. Gravierung einer Bronzeciste aus Palestrina, dem alten Praeneste. Höhe der Ciste 0,53 m, Höhe der Zeichnung 0,22 m. Rom, Museo Kircheriano im Kolleg der Jesuiten.

Cylindrische Bronzekästen dieser Art, mit abnehmbarem Deckel und meist mit Kettchen an den Seiten zum Tragen, werden in Mittelitalien und besonders in Etrurien häufig gefunden. Es sind Behälter für weiblichen Schmuck und Toilettengegenstände, wie der bisweilen mitgefundene Inhalt, Spiegel, Kämme, Nadeln beweisen. Die 1745 von einem gewissen Ficoroni dem Jesuitenmuseum geschenkte Ciste, die schönste ihrer Gattung, hat auf dem Deckel die Inschrift: „Novios Plautios med Romai fecid. Dindia Macolnia fileai dedit.“ „Dindia Macolnia hat (mich) der Tochter geschenkt“ — wir dürfen vielleicht vermuten zur Hochzeit. Die Magulnier waren ein angesehenes Geschlecht von Praeneste. „Novius Plautius hat mich in Rom gemacht.“ Der Künstler war seiner Orthographie nach Campaner und vielleicht der Freigelassene eines Mannes aus dem altrömischen Adelsgeschlecht der Plautii. Nach den Buchstabenformen ist die Ciste etwa im Anfang des 4. Jahrhunderts v. Chr. entstanden. Die gegossenen Figuren auf dem Deckel und an den Füßen sind von einem weit gröberen Stil als die Gravierungen, die zwar in manchen Einzelheiten italische Eigenart verraten, aber offenbar von einer feinfühligen Hand einem griechischen Vorbilde ziemlich getreu nachgebildet sind. Man vermutet mit guten Gründen, daß das Argonautenbild, das Mikon im Heiligtum der Dioskuren, dem Anakeion, in Athen gemalt hatte, auf der Ciste in der Hauptsache getreu wiedergegeben ist, indem der Künstler in einem Musterbuche etwa über Tarent die Vorlage bekommen haben konnte. In der Hauptgruppe (Taf. 308), zu der auch die beiden Gestalten rechts auf Abb. 194 gehören, bindet Polydeukes den König der wilden Bebryker, Amykos, an einen Baum, nachdem er ihn im Faustkampf besiegt hat. Beide tragen die Unterarme noch mit den Riemen umwickelt. Der Sieg griechischer Zucht und Gewandtheit über die rohe Kraft des Barbaren spricht sich

Abb. 195. Landung der Argonauten im Lande der Bebryker. Bildfries der Ficoronischen Ciste (Abb. 193. 194. Taf. 308).

in Körper und Kopf der Kämpfer deutlich aus. Unten am Baum ist der kleine Diener des Polydeukes eingeschlafen, trotz allem Kampflärm und begraben unter den Sachen, die er für seinen Herrn aufbewahren muß, Mantel, Sandalen, Ölfläschchen, Schabgerät. Neben ihm liegt die Hacke zum Lockern des Bodens, neben Amykos dessen Schuhe und Mantel. Oben fliegt Nike mit Kranz und Binde auf den Sieger zu, in ungriechischer Weise fast nackt. Zuschauer umgeben diese Szene, rechts Athena und zwei griechische Helden, von denen man den sitzenden schönen mit Schuhen, Kranz und Armschmuck wohl als Jason, den Führer der Argonauten, deuten darf. Der Sitzende links mit der rauhen Brust, der aufgeregt und als müsse er gewaltsam an sich halten seinen Speer aufstützt, ist ein Angehöriger des besiegten Amykos, vielleicht sein Bruder Mygdon. Hinter ihm der rauhe Mann mit den großen Flügeln, der finster auf die Szene schaut, ist nach der glaublichsten Deutung Boreas, der Nordwind, der Schutzgott des nordischen Bebrykerlandes, ein Gegenstück zu der Griechenbeschützerin Athena.

Das eigentliche Ereignis wird umrahmt von Szenen genrehafter Art, in denen die Zustände der Seefahrer nach der glücklich erzwungenen Landung auf das reizendste geschildert sind. Man sieht das Schiff (Abb. 195), die Leiter und einen Jüngling, der mit einem Kästchen und einer Tasche ans Land steigt, ein zweiter sitzt unten. Auf Deck liegt ein Schlafender, ein anderer wühlt in seinem Mantelsack, ein dritter schaut nach der Kampfszene hinüber. Weiter rechts ist die Quelle, um derentwillen man gelandet ist. Der eine Jüngling löscht seinen Durst aus einer Schale. Der andere aber ist so erregt und begeistert über den Sieg des Polydeukes, daß er sich sogleich selbst im Faustkampf weiterbilden muß. An einem Baum hat er den schweren Sandsack aufgehängt (κωρυκός), an dem er, als wäre er in der heimischen Palästra, die kunstgemäßen Faustschläge übt. Unten aber sitzt der Quelldämon, der Silen, lacht unmäßig über dies verrückte Beginnen und macht es nach, indem er mit den Fäusten auf den eigenen dicken Bauch trommelt. Auf der anderen Seite der Mittelszene hält ein Jüngling eine gefüllte Wasseramphora, zwei junge Krieger plaudern in freundschaftlicher Umschlingung; oben lagert eine unbeteiligte jugendliche Gestalt, wahrscheinlich ein Berggott. So ist hier das heroische Ereignis aus dem Bereich des rein physischen Vorgangs erhoben zur Schilderung eines Seelenzustandes, dem Gefühl nach dem Siege, indem die letzte abschließende Handlung des Siegers, die Fesselung, umrahmt wird mit einer Fülle fein beobachteter psychologischer Motive. Von der Seelenkunst des Polygnot und der an ihn sich Anschließenden bekommen wir so durch die Hand unseres Campaners Novios eine neue und erweiterte Vorstellung. Ganz wie hier hatte Polygnot in Delphi nicht die Zerstörung Trojas selber dargestellt, sondern den Morgen nach der Mordnacht, wo jeder nach seiner Charakterart wieder mit sich selbst beschäftigt ist.

Abb. 196. Die Kodrosschale (Abb. 197).

Abbildung 196. 197. Attische Könige. Attische Trinkschale aus Thon, die sog. Kodrosschale. Bologna, Museo civico.

Ähnlich wie in den „heiligen Unterhaltungen“ der christlichen Heiligenbilder — sacre conversazioni — sind auf dieser Schale einige mythische Könige und Helden Athens zusammengestellt: auf dem Innenbild (unten) Kodros, der für sein Land den Opfertod starb, gruppiert mit einem unbekannteren Helden Ainetos; auf dem einen Außenstreifen (Mitte der Abb.) Theseus mit seinem Waffengefährten Phorbas, ferner seine Eltern Aigeus und Aithra und seine zeitweise Stiefmutter Medea, eine Zusammenstellung, die weder ein bestimmtes Ereignis bedeuten soll, noch überhaupt einer wirklichen Situation der Sage entsprechen könnte, da Aithra niemals nach Athen kommt, Medea dem Theseus feindlich ist und nach einem Giftmordversuch gegen ihn Athen verläßt; auf der anderen Außenseite (oben) Aias der Salaminier, der trotz der alten Feindschaft der Insel bis zur solonischen Zeit hier als athenischer Held behandelt und von Athena und attischen Ortsheroen (Lykos, Melite) umgeben ist.

Der Stil der Vase zeigt den unmittelbarsten Einfluß der phidiasischen Bildhauerei. Die Gestalten der Medea und Athena sind der Lemnia aufs nächste verwandt, die würdigen Männer im Mantel kehren auf dem Parthenonfries wieder. Die Entstehung der Vase ist danach etwa in das Jahrzehnt von 450—440 zu setzen. Die Zeichnung folgt den Vorbildern mit einem außerordentlichen Verständnis für das Große und Einfache, indem sie auf alle Mittel und Motive verzichtet, die dem tektonischen Charakter des Gefäßes und der spröden Technik der Vasenmalerei zuwiderlaufen. Es ist ein vortrefflicher Rückschlag gegen die allzustarke Abhängigkeit der Thonzeichner in der

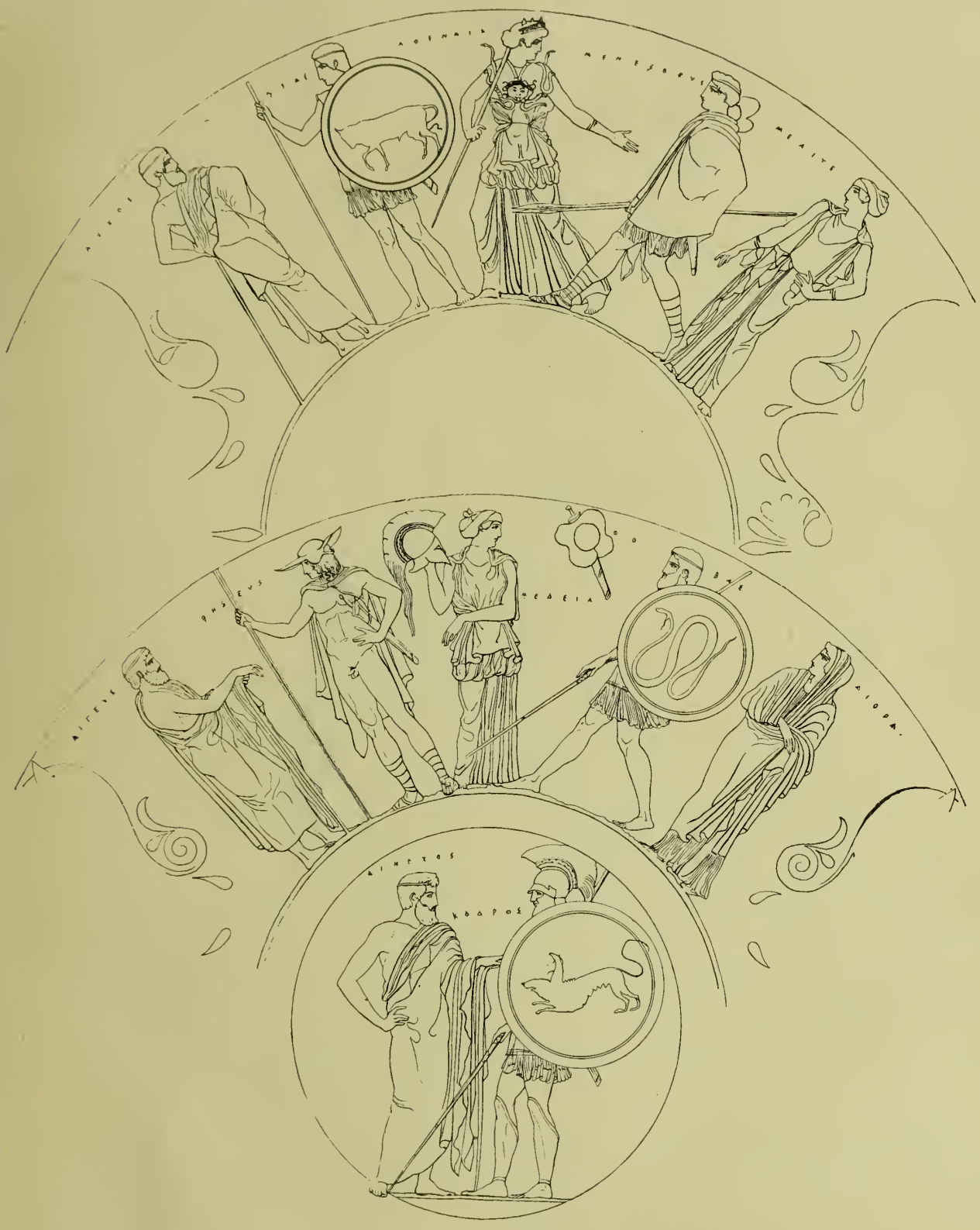


Abb. 197. Attische Trinkschale, die „Kodrosschale". Bologna, Museo civico (Abb. 196).

polygnotischen Epoche. In der Auswahl und Auffassung der Gegenstände haben die Gefäße der phidiasischen Epoche die ganze Ruhe und Vornehmheit, die diese im höchsten Sinne „klassische“ Zeit auszeichnet.

Tafel 309. Grabstein des Mnason. Schwarzer Kalkstein, poliert. Höhe 1 m, Dicke 0,20 m. Nach Zeichnung. Gefunden vor dem Thore von Theben an der Straße nach Thespiae. Theben, Museum.

Die Technik dieses Denkmals ist eine sehr eigenartige, die nur an zwei oder drei anderen Stücken aus der Nähe von Theben und an zwei Grabsteinen frühhellenistischer Zeit aus Chios wieder vorkommt. Man kann es eine gehämmerte Zeichnung nennen. Der tiefblauschwarze Kalkstein ist glattpoliert; darauf sind die Linien mit einem stumpfen Spitzmeißel eingehauen, jedoch fast ohne Eintiefung, z. T. nur punktiert, sodaß sie ausschließlich durch die in Grau veränderte Farbe sichtbar sind. Das Bildfeld ist mit dem Zahneisen leicht gerauht und erscheint ebenfalls grau. Daß eine so sorgfältige Zeichnung, die bei einem zweiten Stück in Theben bis in die feinsten Verzierungen an Gewand und Schild durchgeführt ist, nur als Unterlage für Bemalung gedient habe, wie man behauptet hat, ist ganz unmöglich. Vielmehr ist die jetzige eigenartig diskrete und doch malerische Wirkung offenbar die gewollte.

Die Zeichnung ist von vornehmer Schönheit und Einfachheit und entspricht etwa dem Stile der attischen Vasenmalerei um 440 v. Chr. Der Kopftypus des Mnason, an dem in Stirn und Nase ein schüchterner Versuch zur Individualisierung gemacht ist, findet seine nächsten Verwandten im Parthenonfries. Der Wurf der Chitonfalten mit den leicht gebauschten Enden ist ähnlich wie am Fries von Phigalia, einem Werke der gleichen Epoche. Ein anderes Stück dieser Technik, der Grabstein des Rhynchon in Theben, zeigt den etwas jüngeren Stil des Vasenmalers Meidias vom Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. Diese böotischen Grabsteine sind schätzenswert als die einzigen Werke, an denen wir die Zeichenkunst des 5. Jahrhunderts an Originalen von etwas monumentalerem Maßstab kennen lernen.

Tafel 310. Leto und Niobe beim Knöchelspiel. Gemälde auf Marmor. Höhe 0,42 m. Gefunden 1746 in Herculanum. Neapel, Museo nazionale.

Im Vordergrunde knieen zwei Mädchen, nach den Beischriften rechts Hileaira, links Aglaie. Hileaira hat fünf Spielsteine in Knöchelform in die Höhe geworfen und drei davon mit dem Rücken der Hand aufgefangen, während die anderen zu Boden fallen. Sie muß nun die beiden gefallenen mit derselben Hand aufzunehmen versuchen, ohne daß jene drei herunterfallen, was ihr diesmal kaum gelingen dürfte, da die Steine zu weit vorn auf den Fingern liegen. Dies Spiel, das uns im Wörterbuch des Grammatikers Pollux (2. Jahrh. n. Chr.) beschrieben wird, hieß „Fünfsteinspiel“ (πεντάλιθα). Welche Regeln für Gewinn und Verlust galten, erfahren wir nicht. Aber anscheinend hat Hileaira bereits eine Hand voll Knöchel gewonnen, wie die aufwärts gebogenen Finger der Linken vermuten lassen, während ihre Partnerin Aglaie den letzten Stein, den sie besitzt, ängstlich mit dem Daumen auf den Boden drückt. Sie deutet mit den Fingern der Linken sich auf die Brust, als wolle sie sagen: „Diesmal sind sie für mich“. Drei weitere Knöchel liegen hinten. Vielleicht gehören sie den beiden Frauen im Hintergrund, die aber jetzt des Spiels vergessen haben. Ihre Namen würden wir ohne die Beischriften nicht erraten können. Die Große links ist niemand geringeres als Leto, die zukünftige Mutter der göttlichen Geschwister Apollon und Artemis, die andere ist Niobe, der später für ihre Überhebung gegen Leto ein so grausames Geschick widerfahren sollte. Ein bruchstückweise erhaltener Vers der Sappho sagt: „Leto und Niobe waren dereinstmals liebe Gespielen“. Damit haben wir die Erklärung der Szene. Noch sind sie Freundinnen, aber wie ein Vorläufer des furchtbaren späteren Zwistes hat es eine Verstimmung gegeben. Die stolze Leto ist durch ein rasches Wort der Niobe verletzt worden. Diese wird von einer anderen Freundin, der jugendlichen Phoibe gedrängt, das Unrecht gut zu machen. Niobe sucht die Hand der Leto zu ergreifen, aber nur langsam wendet diese sich ihr zu und vermeidet noch ihren Blick. Ein feiner Gegensatz ist zwischen den ganz im Spiel aufgehenden Mädchen unten und der ernsten vorahnungsvollen Stimmung oben. Wundervoll ist die Charakteristik der stolzen, auch körperlich gewaltigen dereinstigen Göttermutter gegenüber der raschen und leichtherzigen Niobe, die von der zarten Phoibe mit halbkindlichem Eifer vorwärtsgeschoben wird. Das ausdrucksvolle Spiel der Hände erinnert uns an das Orpheusrelief (Taf. 283). Wie jenes, wurzeln auch die Gestalten dieses Gemäldes in der phidiasischen Kunst. In den Gewandfalten der Knieenden sehen wir die Art der Parthenongiebel, und das Original unseres Bildes dürfte in den dreißiger Jahren des 5. Jahrhunderts entstanden sein.

Die herkulanische Tafel ist nur eine Kopie, trotzdem Alexander der Athener sich als Maler darauf nennt (Ἀλέξανδρος Ἀθηναῖος ἔγραφεν). Er ist zweifellos nur der Kopist gewesen, wie ja auch die neuattischen Bildhauer des 1. Jahrhunderts v. Chr. nicht anders signieren als die Originalkünstler (Sp. 471). Der unsichere und etwas kleinliche Strich verrät deutlich die nachahmende Hand. Auch sind die Proportionen der hinten stehenden Frauen etwas mißglückt, indem die Unterkörper zu lang sind. Doch hat der Maler uns das Beste seines Vorbildes, den tiefen Stimmungsgehalt, treulich überliefert. Das Gemälde gehört zu der Gattung der Monochromata, der „Einfarbigen". Die Gestalten sind mit rotbrauner Farbe gezeichnet und die Haare und einzelne Teile der Gewänder mit der gleichen Farbe gedeckt. Nur an dem Untergrund der Leto, dem Mantel der Niobe, ferner an Binden und Schuhen scheint eine zweite, blaugraue Farbe verwendet gewesen zu sein. Schattengebung ist nirgends. Das Gemälde war in Herculanum als Schmuck in die Wand eingelassen.

Tafel 311. Zeichnungen auf Elfenbein: Aphrodite mit Eros; Hera; ein Viergespann. Geglättete Elfenbeinplatten von geringer Dicke, zum Aufleimen auf ein Gerät aus Holz bestimmt. Wegen zweier mitgefundener Stücke in Volutenform hat man eine Kithara darin vermutet, jedoch ohne zureichenden Grund. Sie dürften eher zu einem Kästchen gehört haben. Die Zeichnung ist mit einem scharfen Stift eingeritzt, die Flächen waren leicht mit Farbe angelegt, wovon noch zahlreiche Spuren erhalten sind. Unsere Abbildungen haben Originalgröße. Gefunden in der Krim (Südrußland) in dem Grabhügel eines skythischen Fürsten, dem sog. Kul-Oba, 6 km entfernt von Kertsch, der alten Griechenkolonie Pantikapaion. Petersburg, Museum der Ermitage.

Diese Stücke gelten mit Recht für das Schönste, was von griechischer Zeichnung erhalten ist. Die glatte Fläche des Elfenbeins macht der Hand nicht so viel Schwierigkeiten, wie das Zeichnen auf der gekrümmten Vase oder gar das Hämmern auf Stein wie beim Mnasondenkmal, und so sind die Linien von höchster Empfindung, Freiheit und Sicherheit.

Das Viergespann (das vorderste Roß ist größtenteils zerstört) gehört zu einer Szene, von der noch die Reste zweier laufender Mädchen erhalten sind. Vielleicht war es die Entführung der Töchter des Leukippos durch Kastor und Polydeukes.

Die beiden Frauengestalten stammen von einer Darstellung des Parisurteils, von der auch Teile des Paris und der Athena noch vorhanden sind. Links auf der Tafel haben wir Aphrodite mit Eros, neben der links Athena stand. Rechts ist Hera, im einfachen Peplos, über dem bekränzten Haupt ein schleierartiges Gewand, das sie mit der gesenkten Hand gefaßt hält. Ihr Blick geht groß und voll auf Paris, der ihr gegenüber war. Alles ist Schönheit und Hoheit, aber dabei liegt in der leisen Neigung des Hauptes eine gedämpfte weibliche Weichheit und die feine Spannung eines wichtigen Augenblicks. Aphrodite ist mehr mit sich selbst beschäftigt. Der kleine Eros lehnt sich ihr auf die Schulter, der herrliche Kopf neigt sich ihm zu, ganz Liebe und Hingabe. Die volle Gestalt wiegt sich im Gehen in den Hüften, indem die linke Hand sich leicht in die Seite stützt. Bei aller Grazie ist auch in ihr die erhabene Größe, die das 5. Jahrhundert seinen Göttergestalten gibt.

In diesen Zeichnungen ist noch ganz phidiasischer Geist, aber mit einer leichten Neigung ins Spielende und Zierliche, wie die flatternden Gewandenden und die reichere Verzierung am Gewand der Hera zeigen. Aus der Plastik kann man etwa die Reliefs an der Ostseite des Niketempels auf der athenischen Akropolis und die Fragmente von der Basis der Nemesis des Agorakritos in Rhamnus vergleichen. Unter den Vasenbildern steht die Gigantenvase aus Melos Abb. 199 im Stile nahe, sowohl in der Verzierung der Gewänder mit Strahlen- und Wellenmuster, wie namentlich in dem freien Flattern der Gewandenden mit ihren Zickzackfalten. Auffallend übereinstimmend mit dieser Vase sind auch die Pferdeköpfe und ihre Aufzäumung. Die melische Vase gehört zum Kreise der Künstler Meidias und Aristophanes (vgl. Sp. 641), die man früher in die Zeit des peloponnesischen Krieges setzte, neuerdings erst gegen das Ende des 5. und in den Anfang des 4. Jahrhunderts v. C. In dieselbe Zeit gehören die Elfenbeinzeichnungen. Es ist die Epoche, in der Athen durch die verunglückte Unternehmung gegen Sizilien, sowie infolge seiner Niederlage am Ende des peloponnesischen Krieges seine Märkte im Westen verloren hatte. Es sucht sich dafür mit Glück neue im Osten, im Barbarenlande, wie die reichen Grabfunde in Südrußland erkennen lassen, die für die attische Kunst seit dem Ende des 5. Jahrhunderts weit lehrreicher sind, als die spärlich werdenden Funde im Westen.

Abb. 198. 199. Gigantenkampf. Attische Thonamphora. Höhe 0,68 m. Paris, Louvre.

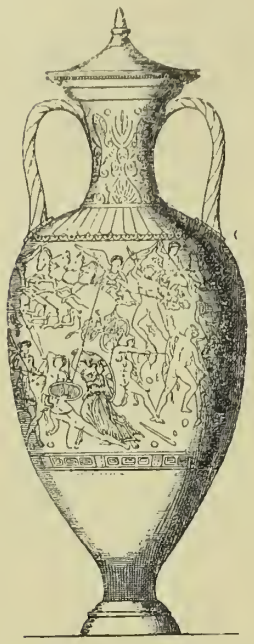


Abb. 198. Gigantenvase aus Melos (Abb. 199).

Die Giganten, rein menschlich dargestellt, nicht mit tierischen Körperteilen wie mehrfach in der Pergamenischen Gigantomachie, stürmen mit Waffen, Feuerbränden und Steinen den Olymp, von dem herab die Götter sie bekämpfen: in der Mitte Zeus mit dem Blitz, neben ihm sein Viergespann, von Nike gelenkt. Rechts davon Dionysos auf einem Pantherwagen und Poseidon mit dem Dreizack zu Pferd. Links Apollon, unterhalb von ihm Artemis mit zwei Fackeln und dem Bogen. Unten stürmt von der Mitte her Athena, hinter ihr kniet Herakles. Ganz rechts Hermes. Die amazonenartige Frau, die auf der Seite der Giganten kämpft und neben dem Gegner des Zeus getroffen hintenüberstürzt, ist vielleicht Erythra, die kriegerische Tochter des Giganten Porphyrion. Auf der Rückseite der Vase setzt sich die Darstellung fort.

Es ist ein gewaltiges Auf- und Abwogen des Kampfes und die einzelnen Motive sind von einer Kraft und Großheit, die mit Bestimmtheit auf Vorbilder aus der Monumentalkunst schließen lassen. Man hat an die Gigantenschlacht im Inneren des Schildes der Athena Parthenos erinnert. Doch hat der Vasenzeichner sich von einer unmittelbaren Übertragung von Vorbildern viel freier gehalten als die Meister der polygnotischen Epoche, und die Gestalten und Motive, wie die Raumverteilung sind den Bedürfnissen und Ausdrucksmitteln der Vasenzeichnung weit besser angepaßt. In der reichen und kleinfaltigen Gewandzeichnung sucht der Meister etwa dem Stil der Parthenongiebel zu folgen. Die feinen, parallel geführten Faltenlinien schmiegen sich um die Körperformen, um sie hervortreten zu lassen — vgl. besonders die „Erythra“ —, eine Manier, die von dem Meister Meidias aufs feinste und zierlichste ausgebildet worden ist. Meidias' Hauptwerk ist die Hydria mit dem Raub der Töchter des Leukippos in London. Dieser Stil hat in den letzten Jahrzehnten des 5. Jahrhunderts, und im Beginne des 4. Jahrhunderts die Vasenmalerei beherrscht.

Abb. 187. (Sp. 605). **Aphrodite und Pan beim Fünfsteinspiel. Deckel eines Klappspiegels aus Bronze.** Durchmesser 0,184 m. Die Gravierung befindet sich auf der Innenseite, so daß man sie bei der Benützung des Spiegels sah. Außen ist ein flaches Relief, die liebeskranke Phaedra. Gefunden in Korinth. London, British Museum.

Auf einer Bank sitzt Aphrodite und neben ihr kauert Pan, bocksbeinig und bockshäuptig. Sie haben „Fünfstein“ gespielt (Sp. 638) und sind offenbar im Streit. Pan hebt beschwörend den Finger, sein Gesichtsausdruck ist höchst ernsthaft und eindringlich. Aphrodite verlangt mit einer Handbewegung die Steine für sich und der kleine Eros unterstützt lebhaft ihre Behauptung. Das Bildchen ist von reizendem und im Altertum nicht eben häufigem Humor. Die vornehme und großartige Gestalt der Göttin steht im schönsten Gegensatz zu dem zähen Bockskerl. Nach der Gewandbehandlung an der Aphrodite wird man den Spiegel in die letzten Jahrzehnte des 5. Jahrhunderts setzen können.

Tafel 312. Abb. 201. Frauenkopf und Kopf des Hades. (Sp. 648.) **Wandgemälde in einer etruskischen Grabkammer,** der sog. Grotta dell' Orco oder di Polifemo in Corneto, dem alten Tarquinii. Tafel 312 nach Photographie, Abb. 201 nach einer Zeichnung. **Abb. 200. Handzeichnung Michelangelos.** (Sp. 645).

In dem aus zwei unregelmäßigen Kammern bestehenden Felsgrabe sind in dem vorderen Teile Gelagszenen abgebildet wie die auf Taf. 301, jedoch untermischt mit Todesdaemonen. In der hinteren Kammer thronen Hades und Persephone, vor ihnen der dreileibige Geryones; dann folgen Dämonen, Schatten und Seelen und endlich wieder ein Büffet mit Weinkrügen, Kannen und einem Mundschenk. Um die Gelagszenen und den Hades ziehen sich blauschwarze wolkenartige Gebilde, die man wohl mit Recht auf „das neblige Dunkel des Hades“ deutet (Homer Ilias XV 191: Ἀΐδης δ'ἔλαχε ζόφον ἠερόεντα. Vgl. Sp. 616.) Der Kopf Tafel 312 gehört einer der gelagerten Frauen; sie trägt das Haar in einer Haube und ist bekränzt. Abb. 201 ist der Kopf des Hades mit der Hundsfellkappe (Ἄϊδος κυνέη), die unsichtbar machen kann wie die Tarnkappe. Durch den Vergleich der beiden Abbildungen kann man sehen, wie sehr durch die Hand des Zeichners der Charakter des Originals verändert wird. Der Frauenkopf aber läßt uns etwas von der Schönheit, der vornehmen Größe und Einfachheit der griechischen Wandmalerei des

Abb. 199. Kampf der Götter und Giganten. Rotfigurige attische Vase vom Ende des 5. oder Anfang des 4. Jahrh. v. Chr. Aus Melos. Paris, Louvre (Vgl. Abb. 198).

Abb. 200. Handzeichnung Michelangelos (zu Abb. 201).

5. Jahrhunderts ahnen. Die Malereien dieses Grabes, die in den Beginn des 4. Jahrhunderts gesetzt werden, sind gewiß von griechischen Händen ausgeführt worden.

Interessant ist, daß sich unter Michelangelos Handzeichnungen eine Skizze findet (Abb. 200), die ganz offenbar nach einer ähnlichen Hadesdarstellung wie Abb. 201 gemacht ist. Vgl. Sp. 375.

Tafel 313. Alexanderschlacht. Fußbodenmosaik aus dem ‚Hause des Fauns' in Pompeji. Breite 5,12 m; Höhe 2,71 m. Gefunden am 24. Oktober 1831 in einem auf einen großen Säulenhof geöffneten Saale eines sehr vornehmen Hauses, dem der Satyr Tafel 102 den Namen gegeben hat. Ursprünglich hatte man es Casa di Goethe genannt, da Goethes Sohn August beim Beginn der Ausgrabung zugegen war. Die dunklen Flecke in dem Mosaik, die aus einer braunen Stuckmasse bestehen, waren bereits bei der Auffindung vorhanden. Wahrscheinlich war das Mosaik nach dem Erdbeben des Jahres 63 v. Chr. auf diese Weise ausgeflickt worden. Neapel, Museo nazionale.

Goethe hat noch kurz vor seinem Tode eine farbige Zeichnung des Alexandermosaiks zu Gesicht bekommen. Er schrieb darüber am 10. März 1832 an den Zeichner Zahn: „Mit- und Nachwelt werden nicht hinreichen, solches Wunder der Kunst völlig zu kommentieren, und wir genötigt sein, nach aufklärender Betrachtung und Untersuchung, immer wieder zur einfachen, reinen Bewunderung zurückzukehren". Die Worte der ersten Freude und Überraschung bestehen noch zu Recht. Das Alexandermosaik ist die einzige originalgroße Kopie eines griechischen Monumentalgemäldes, die wir besitzen. Das mühsame Aneinandersetzen kleiner Steine hat freilich die weichen Übergänge der Farben nur mit härteren Abgrenzungen wiederzugeben gestattet. Aber grade das Beschwerliche und Mechanische der Technik bietet die Gewähr, daß die Kopisten nicht nach Laune und Einfall von der Vorlage abweichen konnten. Einige offenbare Mißverständnisse des Vorbildes bestätigen das nur.

Von links stürmt Alexander an der Spitze der makedonischen Reiter heran. Er durchbohrt einen vornehmen Perser, sodaß die Lanzenspitze an der anderen Seite herausdringt und der Getroffene sich im äußersten Schmerze windet. Man vermutet, daß es der Bruder des Perserkönigs, der Feldherr Oxathres sein soll. Jedenfalls ist Dareios aufs äußerste erregt über dies Unglück. Vom Wagen aus streckt er angstvoll die Hand aus, ohne helfen zu können. Diesseits des Wagens ist ein Perser vom Pferde gesprungen und schaut ebenfalls erschrocken auf den Stürzenden. Diesem will er auf den Zuruf des Königs Hülfe bringen, und sicher nicht, wie gewöhnlich gesagt wird, dem Könige sein Pferd zur Flucht anbieten. Denn dieser selbst, echt königlich, denkt mehr an den fallenden Getreuen als an die eigene Sicherheit. Der Kutscher aber des königlichen Viergespanns holt mit der Geißel zu einem furchtbaren Schlage aus, und obwohl der vorderste Rappe scheu gegen den Wagen zurückdrängt, haben die drei anderen Rosse schon Köpfe und Vorderbeine zum Galoppsprung gehoben. So sind wir sicher, daß der König im nächsten Augenblicke dem Getümmel entrückt sein wird, noch ehe Alexander die Lanze zurückgerissen haben kann und über seine Waffe und seine Bewegungen wieder Herr sein wird. Der Feldherr fällt also nicht umsonst für seinen König. Diese vier Gestalten und ihre Empfindungen sind der psychologische Grundakkord des Bildes: der feurige und unwiderstehliche Alexander, der Getreue, der für seinen Fürsten „einen herrlichen Tod" stirbt, der hilfsbereite Freund, und endlich, mit großartiger Geste über das Unglück erhaben, der edelmütige König. Alles andere ist Begleitung und Ausmalung.

Das Schlachtgetümmel aber ist nun mit allen Mitteln der höchsten und vollendetsten Kunst geschildert, mit jenen unauffälligen und scheinbar zufälligen Mitteln, die zu finden die Arbeit vieler hochbegabter Künstlergenerationen gewesen ist. Wie von ungefähr heben sich gegen den kühlen grauen Himmel die Äste eines kahlen Baumes ab. Grade hier aber, auf Zweidrittel der ganzen Länge, ist die Scheide

Abb. 201. Hades. Etruskische Wandmalerei aus der Grotta dell'Orco bei Corneto. Anfang des 4. Jahrh. v. Chr. Nach Zeichnung. (Sp. 642.)

Abb. 202. Die Übergabe von Breda. Gemälde von Velasquez (1599—1660 n. Chr.). Madrid, Museum des Prado.

zwischen Griechen und Persern. Der Griechen sind nur wenige, aber sie sind voll unwiderstehlicher Stoßkraft. Die Perser sind eine ungeheure Masse, in der es vor- und zurückflutet: erregte Gesichter unter Helmen und Mützen, teils vorwärts-, teils rückwärtsgewandt, dann aufgeworfene Arme, Pferdeleiber und -Köpfe und über dem allem zahllose Lanzen, die von den Weichenden über die Schulter geworfen scheinen. Diese Lanzen machen das Gefühl der ungeheuren Masse erst vollständig. Vorne aber, damit wir auch die Dicke dieses Menschenknäuels empfinden, wird das Auge zur Bewegung in die Tiefe angeregt durch umhergestreute Waffen, einen umgeknickten Lanzenschaft, den Stürzenden unter dem Schild, in dem sich sein Kopf spiegelt, den Kriechenden rechts davon unter dem Wagen, endlich aber durch das Meisterstück der Raumvertiefung, das von hinten gesehene Pferd (vgl. Sp. 609). So glauben wir, selber mitten in der Schlacht zu stehen und es fehlt nichts zur Erzeugung einer vollkommenen Illusion.

Durch ein merkwürdiges Zusammentreffen können wir es Zug für Zug beweisen, daß der erste moderne Maler, der nach Illusion strebt, keine anderen Mittel verwendet hat als der antike Künstler. In Velasquez' Übergabe von Breda (**Abb. 202**) wiederholt sich in der Gruppierung, wie im einzelnen die Komposition der Alexanderschlacht, wenn auch natürlich anders in der Stimmung. Links der kleinere Haufen, diesmal der Besiegten, die aber durch persönlichere und individuellere Charakterisierung um so anziehender gemacht sind. Rechts das gewaltige Heer der Spanier, eine geballte Masse. Und wieder fehlt nicht im Vordergrund die Tiefenanregung: vorn Steine und Kräuter, dann der lange geschweifte Pferdeleib im Mittelgrund rechts, in der Tiefe die unendliche Zahl der spanischen Lanzen. Der besiegte Kommandant übergibt mit demütiger Gebärde den Schlüssel der Festung, der spanische Feldhauptmann neigt sich menschlich vornehm zu ihm herab und legt ihm kameradschaftlich die Hand auf die Schulter, auch

eine Geste des Edelmuts wie bei Darius. Nur eins hat der moderne Künstler vor dem alten voraus, die Landschaft. Zwischen und über den Anführern sehen wir die abziehende Besatzung, weiterhin die Batterien der Belagerer, sodann eine Ebene und endlich in weiter Ferne die besiegte und brennende Stadt. Aber es fragt sich, ob das Ausmalen der Realitäten, die die Phantasie ohnehin schon aus den großen Gruppen des Vordergrundes abliest, eine Verstärkung der Wirkung ist. Als psychologisches Ganzes genommen ist das antike Bild zweifellos das stärkere, grade weil der Mensch und nur der Mensch es ist, der hier in einem Augenblicke unerhörtester Konzentration der Kräfte alles Interesse für sein schreckliches Wollen und Leiden gefangen nimmt. Bei Velasquez ist die Handlung nicht stark genug, daß sie in allen Umstehenden sich widerspiegele und statt eines Menschendramas haben wir eine repräsentative Staatsaktion. Bei Velasquez überwog der Maler den Künstler. In dem alten Meister waren beide gleich stark.

Seinen Namen wissen wir nicht sicher. Alexanderschlachten sind häufig gemalt worden. Neuerdings wird unter den überlieferten Namen der des Philoxenos von Eretria bevorzugt, der nach Plinius für den König Kassander von Makedonien (319—297 v. Chr.) ein proelium Alexandri cum Dario gemalt hatte, das sehr berühmt war. Philoxenos war ein Schüler des Nikomachos von Theben, der von den Alten unter die Vierfarbenmaler gerechnet wird. Auch das Alexandermosaik hat kein Blau, sondern nur Schwarz, Weiß, Gelb und Rot und was für Abtönungen sich aus diesen Farben gewinnen lassen. Entstanden wäre dann das Bild sehr bald nach den großen Ereignissen, die es schildert, und es begriffe sich auch, weshalb das Haupt Alexanders so auffallend realistisch und noch ganz ohne die Idealisierung dargestellt ist, der dieser Kopf in der hellenistischen Zeit mehr und mehr verfällt. Das Mosaik ist keinesfalls in Pompeji selbst gearbeitet. Es paßt nicht ganz für den Raum, in dem es gefunden wurde, sodaß unten ein neutraler grauer Streifen angefügt werden mußte. Ferner ist am Himmel und an einzelnen anderen Stellen in gröberer Technik ausgebessert worden. Man schließt aus der Bauweise des Hauses, daß es etwa im 2. Jahrhundert v. Chr. erbaut worden ist. Aber ob der erste oder ein späterer Besitzer das kostbare Werk erwarb, ist nicht auszumachen.

Tafel 314. Achill entläßt Briseïs. Wandgemälde aus dem „Hause des tragischen Dichters“ in Pompeji. Höhe 1,27 m. Neapel, Museo nazionale.

Vor seinem Zelte thront Achill. Patroklos hat die weinende Briseïs herausgeführt. Achill übergibt sie mit einer großartigen Gebärde den beiden Herolden des Agamemnon, die zu seiner Rechten stehen. Einen letzten Blick wirft er auf die Geliebte, voll Leidenschaft und Feuer und voll heiligen Zornes über das erlittene Unrecht. Der Alte hinter ihm ist sein väterlicher Freund Phoinix, der mit besorgter Miene auf den leidenschaftlichen Helden herabblickt. Fünf Myrmidonen halten die Wache vor dem Zelt.

Die Stimmung ist von großer Kraft und Innerlichkeit; je mehr man sich in die scheinbar so ruhigen Gestalten hineinsieht, desto stärker sprechen sie. Der künstlerische Aufbau des Bildes ist schlechtweg meisterhaft. Man beachte, wie der helle Schild hinter dem Kopfe des Achill den Blick zuerst auf diesen seelischen Brennpunkt der Komposition zieht, wie dann die Köpfe der beiden nächstwichtigen Gestalten, des Patroklos und der Briseïs, ebenfalls durch Schilde, aber weniger hell funkelnde, abgehoben sind und wie auch Phoinix' Kopf isoliert ist. Als Werte dritter Ordnung umstehen Dienende die Handlung. Aber mit welchem künstlerischen und persönlichen Feingefühl sind sie behandelt. Gegen die Mitte zu sind ihre Gesichter durch Helme und Schilde fast verdeckt. Die weiter außen Stehenden, auch die Herolde, blicken absichtlich bei Seite, um durch keinen neugierigen Blick unzart zu sein. So fühlt der Beschauer sein Interesse auf die Erlebenden gesammelt, und doch hat er die Empfindung, daß das Ereignis sich mitten in der bewegten Welt des Heerlagers abspielt. Wie nahe die Gefahr liegt, daß Nebenpersonen das Interesse von der Hauptsache ablenken, davon mag man sich an der Übergabe von Breda (Abb. 202) überzeugen, besonders an den vier Köpfen, die aus dem Bilde herausblicken und den Betrachter gleichsam auffordern, ihnen besondere Aufmerksamkeit zu schenken.

Wie wunderbar auch im Formalen die Komposition des Briseïsbildes abgewogen ist, zeigt die Sicherheit in der Blickführung durch Linien und Farben. Sessel und Zelt sind diagonal gestellt, um Tiefengefühl zu geben. Die Bewegung der Briseïs geht aus der Tiefe schräg nach vorn. Vom rechten Arm des Patroklos über seine und des Achill Schulter bis zur rechten Hand des Achill führt eine Leitlinie gegen die Lücke vor den Herolden, wo der Aufbau wieder in den Mittelgrund zurückweicht. Dieser nach vorne ausbiegenden Bewegung entspricht der Bogen, den die Helme der drei Myrmidonen vor der Zeltwand

nach hinten beschreiben. Die zwei Köpfe vor dem Zelteingang endlich lassen die Tiefe dieses Innenraumes, der Stätte nun vergangener Freuden, empfinden. Auch die Verteilung der Farbenwerte unterstützt das Tiefengefühl. Dem Dunkelviolett des Zeltes entsprechen vorne die sattroten Mäntel des Achill und Patroklos, während im Mittelgrund rechts und links ein zartes Gelb und Blau an den Gewändern der Briseïs und der Herolde sich die Wage hält und dazwischen das helle Waffengeschimmer der Krieger die Überleitung bildet.

Bei so viel Kunst dürfen wir annehmen, daß der pompejanische Maler sich recht eng an ein vortreffliches Vorbild gehalten hat, zumal auch die Ausführung zum allerbesten gehört, was überhaupt in Pompeji zu finden ist. Die Kunstmittel des Bildes sind inbezug auf räumliche Anordnung die gleichen wie beim Alexandermosaik, sowohl in der Gruppierung und Überschneidung der Gestalten wie in der sparsamen Anwendung eines „Versatzstückes“ im Hintergrund. Leider ist an dem Briseïsbilde der unterste Teil so zerstört, daß er nicht mit aufgenommen worden ist. Auf einer älteren Zeichnung sieht man noch eine leichte Andeutung von welligem Boden, den über Eck gestellten Schemel unter dem linken Fuße des Achill und seinen schräg an die linke Thronseite gelehnten Schild, durch was alles das Tiefengefühl genau so schon im Vordergrunde angeregt wird wie bei der Alexanderschlacht. Die Grundstimmung des Bildes würde in ihrer gehaltenen Ruhe und seelischen Vertiefung durchaus dem entsprechen, was wir aus manchen Bilderstoffen und aus Andeutungen über Gemälde des 4. Jahrhunderts erfahren. Die hellenistische Zeit hätte schwerlich das Thema noch mit dieser erhabenen Einfachheit aufzufassen vermocht. So dürfen wir hoffen, auch in dem Briseïsbilde aus dem größten Jahrhundert der griechischen Malerei einen Nachklang zu besitzen.

Tafel 315. Paris und Helena. Wandgemälde in Pompeji, in der Casa degli Amorini dorati.

Die Szene spielt in der Vorhalle des Palastes. Eine schlechtere Wiederholung in einem anderen pompejanischen Hause hat die säulenumrahmte Tür von doppelter Manneshöhe besser erhalten, wodurch die Gestalten zwar klein erscheinen, die Feierlichkeit der Stimmung aber gesteigert wird. An der Tür steht Eros. Sein weißes Körperchen läßt die dunkle Tiefe noch ernster und geheimnisvoller erscheinen, in die er mit erhobener Hand die Liebenden hineinlockt. Paris wendet den Blick von Helena ab. Er sitzt auf einem Sessel, lässig, fast unfreudig, jedenfalls unentschlossen. Aphrodite ist hinter ihn getreten, sie drängt sich an ihn, sie faßt nach seinem Arm, als wolle sie ihn vom Sitze aufheben. Helena steht mit gesenktem Haupte, auch sie regungslos, aber doch voll stärkerer Erwartung und Bereitschaft. Eine Dienerin lugt neugierig hinter ihr hervor, als sei sie bereit zu handeln, sobald es schicklich ist — es kann keine irdische, sondern nur die Dienerin der Aphrodite sein, Peitho, die „Überrederin“. So ist wieder, wie bei dem Paris-Helena-Relief Taf. 284, alles auf die Götter geschoben, auf das Schicksal. Aber während dort die Grundstimmung heiter und graziös bleibt, liegt hier ein dumpfer Ernst, eine drückende Schwüle über dem Ganzen. Man denkt an die Tragödie und an jene schweren, wühlenden Stimmungen, die Euripides zuerst kennt, in denen sich der Mensch gegen eine Leidenschaft wehrt, von der er weiß, daß sie sein Unheil ist. Ich glaube, daß tatsächlich bei dem Helenagemälde und einer Reihe verwandter Bilder mit gleicher Szenerie die Maler von der Bühne die lebhaftesten Anregungen empfangen haben, und zwar nicht nur stofflich, sondern auch in der räumlichen Anordnung und den Hintergründen. Doch sind augenblicklich die Meinungen über die Vorbilder der pompejanischen Wandmaler und das Maß ihrer selbständigen Fähigkeiten so ungeklärt, ja verworren, daß ich auf diese bisher noch gar nicht erkannten Zusammenhänge mit dem Bühnenbilde nicht eingehen kann. Was die Entstehungszeit des Helenabildes anlangt, so können selbstverständlich seine Motive nicht ins 5. Jahrhundert hinaufgerückt werden, andererseits erscheinen sie für die hellenistische Zeit zu still und gedämpft. Am verständlichsten sind sie im 4. Jahrhundert, wo, wie in der Bühnendichtung unter der Nachwirkung des Euripides, auch in der Malerei, soweit die Nachrichten erkennen lassen, das Individuellmenschliche immer stärker in den Vordergrund tritt. In unserem Helenabilde ist, trotz des Aufgebotes des ganzen göttlichen Personals, doch durch die starke Verinnerlichung des Vorgangs in der Haltung der Liebenden ein merkwürdiger Ausgleich von widerstreitenden Weltanschauungen gefunden. Die Götter sind die Treibenden — aber dennoch weiß und glaubt der Mensch: „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne“.

Tafel 316. 317. Abb. 203. Die aldobrandinische Hochzeit. Wandgemälde, gefunden 1604 oder 1605 auf dem Esquilin in Rom. Höhe

Abb. 203. Die Aldobrandinische Hochzeit (Tafel 316. 317).

0,92 m; Länge 2,42 m. Freskofarben auf Stuck. Bis 1818 in der Villa Aldobrandini, jetzt in der Bibliothek des Vatikans.

Im Mittelpunkte des Bildes steht ein großes Brautbett. Eine verhüllte Braut in Weiß sitzt darauf, den Blick wie in tiefem Nachsinnen gesenkt. Eine göttliche halbentblößte Frau hat den Arm um ihren Nacken gelegt und redet ihr liebevoll zu, Aphrodite, die der eben Vermählten die letzte Scheu nimmt. (Taf. 316.) Ein anderes Wesen göttlicher Art, wohl Peitho, gießt in eine Muschel wohlriechende Essenzen, um die Braut damit zu besprengen. Rechts auf der großen Schwelle sitzt ein Jüngling (Taf. 317), den feurigen Blick zur Braut erhoben. Man hat ihn meist für den Bräutigam gehalten, der des Winkes harrt, das Brautgemach zu betreten. Doch ist seine Haltung, noch mehr seine Tracht, endlich der Kranz auffallend. Nach einer feinsinnigen Deutung Roberts ist es wohl eher Hymenaios, der Hochzeitsgott, der die Braut bis an die Schwelle geleitet hat und nun auf den rechten Augenblick wartet, den jungen Ehemann herbeizurufen. Während so die Braut nur von göttlichen Wesen umgeben ist, durch die die Weihe und Heiligkeit des Augenblickes eindringlich gemacht wird, vollzieht sich auf den Seiten des Bildes die irdische Geschäftigkeit. Rechts Teilnehmer des Hochzeitszuges, die bis an das Brautgemach gefolgt sind, eine Lyraspielerin, eine Sängerin mit einer eigentümlichen Blattkrone und eine Brautjungfer, die von dem goldenen Teller in ihrer Rechten wohl ein Weihrauchkorn auf dem Räucheraltar geopfert hat. Hier sind wir im Freien, denn die Mädchen heben sich gegen Hellblau ab. Dann folgt bis zum Hymenaios eine schräglaufende Wand, die Vorhalle. Das Brautgemach selbst ist rechts durch einen Pfeiler und die Schwelle, links durch ein vorspringendes Mauerstück begrenzt. In dieser Tür zu einem hinteren Gemach steht eine verhüllte Frau, die Brautmutter. In das Becken auf dem Pfeiler, an dem auch ein Handtuch hängt, haben Dienerinnen gewärmtes Wasser gegossen. Die Frau hält den Rücken ihrer Hand hinein, um die Wärme zu prüfen. Ein Fußbad für die Neuvermählten beim Eintritt in das eigene Haus ist als antike Sitte aus Varro bezeugt und um dieses wird es sich hier handeln. So liegt eine einheitliche und feierliche Stimmung über dem Ganzen, die stille Zurückhaltung, die die Frauen in diesen Dingen lieben. Man sollte meinen, daß in den berühmten Brautliedern der Sappho sich ähnliche Stimmungen hätten finden können, und ich halte es für möglich, daß das Gemälde durch einen Hymenaios-Gesang angeregt ist.

Das Bild stammt aus einem römischen Hause der frühen Kaiserzeit, in dem es wohl friesartig in den Wandschmuck einbezogen war. Es ist sehr flott und sicher gemalt, wenn auch im Einzelnen keineswegs mit besonderer Empfindung. „Der Künstler hat die Figuren in mittleren Farben angelegt und dann mit eilender Hand lichte und dunkle Töne aufgesetzt in Flecken und kräftigen Strichen, ohne . . . die Töne in allmählichen Übergängen ineinander zu arbeiten. Er hat vielmehr die verschiedenen Töne über- und nebeneinander unvermittelt stehen gelassen und dadurch eine sehr lockere malerische Formen-

gebung und eine große Lebendigkeit und Frische der Gesamtwirkung erreicht“ (Winter). In den Seitengruppen und im Hintergrund herrschen goldig-bräunliche Töne vor, der Himmel und der freie Raum rechts sind hell-bläulich. Der Körper des Hymenaios ist kräftig braun, sein Gewand tief grünblau. Diesen starken Farben hält der dunkelgrüne Mantel der Peitho die Wage. Dasselbe Dunkelgrün bildet an der Zudecke des Bettes die Basis für die Mittelgruppe. Das Gewand der Aphrodite ist licht-violett, das Kleid der Braut weiß mit einem leichten Stich ins Bläuliche. So ist auch die Farbengebung im ganzen wunderbar abgewogen und gegen die Mitte zu wirkungsvoll gesteigert.

Bei so viel Kunst dürfen wir wieder mit Sicherheit annehmen, daß der Wandmaler ein älteres Vorbild in allem Wesentlichen getreu kopiert hat. Wann dieses Vorbild entstanden sein kann, ist schwer zu sagen. Ich möchte es nicht mit der Mehrzahl der Fachgenossen aus dem einzigen Grunde in „vorhellenistische“ Zeit, also ins 4. Jahrhundert, setzen, weil es in stiller und vornehmer Stimmung gehalten ist. So schematisch lassen sich Gefühlswerte dieser Art nicht zu historischen Fixierungen verwenden, denn hier war die Stimmung eben durch den Gegenstand gefordert. Vielmehr weisen die Gewandmotive, besonders in der Mädchengruppe rechts, ferner die Häubchentracht des Mädchens am Altar, die zierlichen und gekünstelten Formen dieses Altars, dann Haltung und Motiv der Peitho und manches andere auf jüngere Zeit. Innerhalb der drei Jahrhunderte, die wir als hellenistisch bezeichnen und in denen wir kaum erst im Groben Älteres und Jüngeres kunstgeschichtlich zu scheiden vermögen, mag man dann immerhin das Bild in die ältere, noch weniger übersättigte und überreizte Hälfte dieser Periode weisen.

Tafel 318. Die Chariten. Wandgemälde aus Pompeji. Höhe 0,50 m. Neapel, Museo nazionale.

Die pompejanische Wandmalerei hat nicht selten sich plastischer Motive bemächtigt, doch geht man meines Erachtens neuerdings zu weit, wenn man in jeder ungefähren Ähnlichkeit mit einer plastischen Gestalt oder einem Gewandmotive die Nachahmung einer Statue sehen will. In sehr vielen Fällen beruht die Übereinstimmung einfach auf der Gemeinsamkeit der künstlerischen Grundgedanken einer Epoche. Bisweilen aber, wie bei der Sieneser Gruppe (Tafel 161) und unserem Bilde der Chariten kann kein Zweifel über den Zusammenhang sein. Auch daß hier der Maler den Bildhauer kopiert hat und nicht umgekehrt, wird jetzt allgemein anerkannt. Bewiesen wird dies auch dadurch, daß in einer anderen pompejanischen Wiederholung die drei Mädchen enger aneinander gedrängt sind, so wie sie es in der plastischen Gruppe tun, und daß der Hintergrund dort eine neutrale Fläche ist. Hingegen hat unser Maler mit duftigen lichten Tönen ein felsiges Tal angedeutet, in dem vereinzelte Blumen blühen. Ferner hat er die Körper lockerer gestellt, ihre Haltung weicher und biegsamer gemacht, endlich die Akte vor der Natur von neuem durchgearbeitet. Während das andere pompejanische Bild eine ziemlich gleichgültige zerstreute Beleuchtung aufweist, ist hier der Lichteinfall von rechts vorne in Körper- und Schlagschatten sorgfältig durchgeführt, besonders deutlich an den Beinen der beiden links stehenden Mädchen. Die drei Körper sind einigermaßen individualisiert; daß der Künstler Modelle benutzt hat, zeigt gegenüber der Sieneser Gruppe die Kurzbeinigkeit seiner Gestalten. So haben wir in dem Ganzen nicht eine einfache Kopie, sondern eine malerische Umsetzung des Vorbildes. Man hat angenommen, daß diese Verarbeitung zu einem Gemälde bereits in hellenistischer Zeit erfolgt sei. Wäre das der Fall gewesen, so hätte sie sicherlich auch der andere Maler in einem seiner „Musterbücher“ vorgefunden und hätte die Chariten nicht so trocken vor eine kahle Wand zu setzen gebraucht. Somit dürfen wir das Verdienst unseres Bildes mit Sicherheit dem ausführenden Meister selbst zuschreiben — einer der seltenen Fälle, wo wir die persönlichen Fähigkeiten eines solchen Dekoratörs zu erkennen vermögen.

Tafel 319. Nereide auf dem Meerpanther. Wandgemälde aus Stabiae. Höhe 0,56 m; Breite 0,90 m. Neapel, Museo nazionale.

Ein nacktes Meermädchen, eine der Töchter des Nereus, liegt auf einem Panther mit Fischleib und gibt ihm aus goldener Schale Wein zu trinken. Der Hintergrund ist leuchtend rot, der Panther meergrün, das flatternde Gewand hell-grünlich, der Körper des Mädchens warm gelblich, alles zusammen ein koloristischer Effekt ersten Ranges. Der Rückenakt des Mädchens ist von großer Schönheit der Linien und von sehr weicher und fleischiger Modellierung, doch vermag die farblose Abbildung leider die Wirkung nicht wiederzugeben. Nereiden auf Meertieren zu lagern ist ein Einfall, den zuerst Skopas monumental ausgeführt zu haben scheint, in einer berühmten,

später in Rom befindlichen, vielfigurigen Gruppe, der Überführung Achills zu den Inseln der Seligen durch Thetis und ihr Meeresgefolge. Motive daraus vermutet man in dem Münchener Fries mit dem Hochzeitszug des Poseidon, der einen Altar vor dem Tempel schmückte, der zwischen 35 und 32 v. Chr. in Rom von Gn. Domitius Ahenobarbus dem Poseidon errichtet worden war. Doch kann es sich dabei höchstens um eine ganz freie Benutzung der skopasischen Gruppe handeln, da die Durchführung des Frieses alle Eigentümlichkeiten der hellenistischen Kunst aufweist. Eine Figur dieses Frieses hat mit unserem Gemälde sowohl die Rückenlage wie das Motiv von Kanne und Schale gemein, doch ist dort die Anordnung viel bewegter und lockerer. Die strengen und geschlossenen Umrisse der Stabianer Nereide legen nicht nur den Gedanken an ein plastisches Vorbild nahe, sondern würden dann auch auf eine ältere Zeit weisen. Nicht unmöglich also, daß wir hier tatsächlich den Nachklang eines skopasischen Einfalls haben.

Tafel 320. Bildnisse von Mumien. In enkaustischer Technik auf Holz gemalt. Die Köpfe sind etwas unter Lebensgröße. Gefunden im Fayûm, einem Nebentale des Nil. Aus der Sammlung Theodor Graf.

Die Trockenheit des Wüstensandes, die uns durch die Bewahrung von Papyri fortdauernd so viele geistige Schätze des Griechentums wiederschenkt, hat wenigstens an einer Stelle auch Zeugnisse der griechischen Malerei aufbewahrt, die von der Technik dieser Kunst und mehr noch von der Kraft, die ihr selbst in späteren Zeiten noch innewohnt, die überraschendste Kunde gibt. In der Nähe der griechisch-ägyptischen Hafenstadt Kerke, bei den heutigen Orten Rabajât und Hawâra wurden Ende der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts über 100 Bildnisse gefunden, die auf Sykomoren- oder Zypressenholz, vereinzelt auch auf Leinwand gemalt sind.

Ebers, der die „Grafschen Porträts“ zuerst bekannt machte, wollte die besten Stücke bis in die Ptolemäerzeit hinaufrücken. Flinders Petrie jedoch, der bald nach Graf ähnliche Funde in Hawâra machte, hat unwiderleglich bewiesen, daß sie etwa von der Mitte des ersten bis zum Ende des zweiten Jahrhunderts nach Christus entstanden sind. Es sind Bildnisse von so unmittelbarer Lebensfrische und überzeugender Charakteristik, daß der Betrachter sich Art und Wesen der Dargestellten von selber ausmalt. Möglich, daß manche von ihnen schon bei Lebzeiten entstanden sind und im Hause aufgestellt waren. Gefunden wurden die Bilder in den Gräbern und zwar lagen sie auf den kunstvoll in Mumienbinden gewickelten Leichen an der Stelle des Kopfes, so zwar daß sie zwischen den Binden sichtbar blieben. Die Griechen hatten also die ägyptische Bestattungssitte angenommen, aber in ihrer Weise verschönert. Gemalt sind die besten der Bilder, so auch unsere drei, in der enkaustischen Technik, manche in der matteren Tempera, einige in einer Mischung der beiden Verfahren.

Die Enkaustik ist die Ölmalerei der Alten. Sie ist anscheinend schon im 5. Jahrhundert erfunden, aber erst im 4. Jahrhundert v. C. vollkommen ausgebildet worden. Sie verdankt ihre Entstehung dem Bestreben, Leuchtkraft und Wärme in das Bild zu bringen, was weder in der Freskomanier, noch mit den Temperamitteln wie Ei, Leim u. dgl. zu erreichen ist. Die Farben werden mit einem Wachspräparat angerührt, das entweder heiß mit Hilfe eines spachtelartigen Instruments aufgetragen wurde, oder nachträglich mit einem heißen Instrument „eingebrannt“ werden mußte. Von dieser Heißbehandlung rührt der Name der „Einbrennmalerei“ her. Die zweite Methode scheint bei der Wandbemalung angewendet worden zu sein. In der erstgenannten Weise sind offensichtlich die enkaustischen unter den Fayumporträts hergestellt. Sie bringt neben der wundervollen Leuchtkraft einen weiteren Vorteil höherer Art mit sich: da die Farben auf der Malfläche selbst nicht mehr gemischt oder ineinander vertrieben werden konnten, sondern mit dem spachtelartigen Instrument, dem Kestron (cestrum), pastos nebeneinandergesetzt werden mußten, wie es auch unsere Tafel deutlich erkennen läßt, so lag schon im technischen Verfahren eine Aufforderung zu jener farbigen Zerlegung der Tonwerte, durch die die Intensität der Farben so außerordentlich gesteigert wird und die die heutige Kunst so virtuos handhabt. Der „Impressionismus“ ist also nichts Neues, und als die Fayumporträts zum ersten Male ausgestellt wurden, sahen die modernen Künstler nicht ohne erhebliches Erstaunen, wie weit die Antike in der Bezwingung des rein malerischen Problems schon gekommen war. Wir werden annehmen dürfen, daß das, was der griechischen Handwerkskunst der römischen Zeit so geläufig war, nicht erst eine späte Errungenschaft gewesen ist, sondern wahrscheinlich bis auf die große Blütezeit der Malerei im 4. Jahrhundert zurückgeht. Soweit die harte Technik des

Alexandermosaiks einen Rückschluß auf die farbige Behandlung des Vorbildes gestattet, bestätigt sie das. Wären Originale des Pausias und Apelles erhalten geblieben, so hätte die neuere Kunst auch in der Malerei unmittelbar an die Griechen anknüpfen können.

Abb. 204. Dichterin. Idealporträt auf einem pompejanischen Wandgemälde. Neapel, Museo nazionale.

NACHWEISE UND NACHTRÄGE.

ÄGYPTER.

Spalte

7 Allgemeines: *A. Erman* Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum, 2 Bde. (Tübingen 1885). *G. Maspero* Ägyptische Kunstgeschichte, deutsch v. *G. Steindorf* (Leipzig 1889). *G. Maspero* Histoire ancienne des peuples de l'orient classique, 3 Bde. (Paris 1895—99). *F. W. von Bissing* Denkmäler ägyptischer Skulptur (München Bruckmann 1906 fg.). *W. Spiegelberg* Geschichte der ägyptischen Kunst im Abriß (Leipzig 1903). *Eduard Meyer* Ägypten zur Zeit der Pyramidenerbauer (Vortrag, Leipzig 1908). *Flinders Petrie* Arts and crafts of ancient Egypt (Edinburg 1909). *J. H. Breasted* Geschichte Ägyptens, deutsch von *H. Ranke* (Berlin 1910).

14 **Taf. 1—10.** Statuen des Alten Reichs = Catalogue des Antiquités du Musée du Caire Bd. 53: *L. Borchardt* Statuen von Königen und Privatleuten I, Nr. 14. 3. 4. 19. 154. 34. 36. 33. Vgl. zu Taf. 10 die Nr. 110. 114. 115. — Taf. 1. 2 = *von Bissing* Dkm. Taf. 10. — Taf. 6 = *von Bissing* 11.

19 **Taf. 11. 12.** Horfuabra. *de Morgan,* Fouilles à Dahchour I (1894) Taf. 33—35. *Borchardt,* Cat.du Caire, Statuen Nr. 259. *von Bissing* Taf. 40 A links.

20 **Taf. 13 l.** König der 12. Dynastie. *Valdemar Schmidt* Ny Carlsberg Glyptotek, den ägyptiske Samling (Kopenhagen 1908), S. 84, E. 4. *von Bissing* Taf. 26 A.

20 **Taf. 13 r.** Horemheb (18. Dynast.). *Breasted-Ranke* S. 321 f. *Maspero* Hist. de l'orient II S. 348.

21 **Taf. 14 l.** Ramses II. *von Bissing* Taf. 48. 49. *Breasted-Ranke* S. 348.

21 **Taf. 14. 15.** *Abb. 2.* Echnaton-Amenophis IV. *O. Rayet* Monuments de l'art antique (1884) Taf. 7. *Bénédite* Monuments Piot XIII 1906, Taf. 1, 2, S. 1 fg. *von Bissing* Taf. 45. *Breasted-Ranke* S. 293. *C. Niebuhr* Die Amarnazeit (= Der alte Orient Jahrg. I, 2). — Reliefs mit der Sonnenscheibe bei *Spiegelberg* S. 67, Abb. 62. *von Bissing* Tf. 82.

23 **Taf. 16 l.** Teje. *L. Borchardt* Porträtkopf der Königin Teje (= Ausgr. der Deutschen Orientgesellschaft in Tell El-Amarna I, 1911). Der Kopf ist nicht aus Bronze, wie irrtümlich im Texte gesagt, sondern aus Eibenholz (Taxus baccata), dessen braune Farbe ungefähr die Hautfarbe wiedergibt. Die Augenwimpern sind aus schwarzem Ebenholz, die Augäpfel

Spalte

aus weißer, Iris und Pupille aus schwarzer Masse. Das Band über der Stirn ist von Gold. Über dem Kopf liegt ein Kopftuch aus blassem Goldblech, das nur über der Stirn und hinten sichtbar ist, während es vorne zwei goldene Uräusschlangen trug, von denen die Schwänze und die Befestigungslöcher noch sichtbar sind. Über dem Kopftuch eine große Perücke (Holz, mit harzgetränkter Leinwand überzogen), die mit kleinen blauen Ringperlen aus Glas zur Darstellung der Haare bedeckt war (Eindrücke sichtbar, auf der Oberseite einige Glasperlen erhalten). Oben fehlt ein hoher Kopfaufsatz (Befestigungszapfen erhalten). Höhe des Kopfes 0,107 m. Gefunden ist der Kopf in Medinet Rurâb am Eingang des Fayumtals, in einem Keller zwischen Holzkohlen und Holzstücken; er war offenbar zum Verbrennen bestimmt. — Der Kopf ist nach Borchardt S. 28 wahrscheinlich gearbeitet von *Iwti,* dem „Oberbildhauer" der Teje, der sich selbst mit zwei Gehilfen in seiner Werkstatt dargestellt hat auf einem Relief im Grabe des Huya, Hofmarschalls der Teje, zu El-Amarna; *Borchardt* Abb. 42.

23 **Taf. 16 r.** Mutnosmit. Ist jetzt nach *Borchardt* (Porträtkopf der Teje S. 23) durch den Fund einer Inschrift als „Göttin Mut" zu erklären.

24 **Taf. 17 l.** Tui. *Maspero* Hist. de l'orient II S. 531. Monuments Piot II 1895, Tf. 2—4 *(Bénédite).*

24 **Taf. 17 r.** Amenerdis. *von Bissing* Taf. 64. *Maspero* III S. 503—504, Taf. 2. *Breasted* S. 424.

25 **Taf. 18 l.** Apries. *Breasted* S. 433—437.

26 **Taf. 19.** Reliefs des Hesire. *Maspero* I S. 404.

27 **Taf. 21.** Relief Sethos' I. *Breasted* S. 325 fg. — Im Text hätte noch darauf aufmerksam gemacht werden sollen, dass der Künstler die Hände nicht nur sehr schematisch gemacht, sondern die rechte Hand an den linken Arm, die linke an den rechten gesetzt hat, offenbar weil er auf diese Weise an beiden Händen den Daumen bequemer zeigen konnte.

27 **Taf. 22.** Relief mit gefangenen Asiaten. *Breasted* S. 264. Abb. 116.

27 **Taf. 23 l.** Relief des Echnaton, Berlin. *von Bissing* Taf. 83.

28 **Taf. 25.** Wandgemälde mit Gastmahl. Vgl. *Erman* Äg. Leben S. 345 fg.

29 *Abb. 4.* Purzelbaum. *Petrie* Arts and crafts S. 59.

Spalte

BABYLONIER UND ASSYRER.

31 Allgemeines. *Eduard Meyer* Geschichte des Altertums 11^2 307 fg. *Eduard Meyer* Sumerier und Semiten in Babylonien (Abhandl. der Preuss. Akad. der Wissensch. philol.-histor. Kl. 1906, III.) Ueber orientalische Sinnesart *J. Lange* Darstellung des Menschen (1899) S. 1—17.

BABYLONIER.

31 *Abb. 5.* Siegelzilinder aus der Zeit Sargons. *de Clercq et Menant* Catalogue de la collection de Clercq, 1 Taf. 5, 46. — *Furtwängler* Antike Gemmen III S. 3. — *Maspero* Hist. I 601.

Abb. 205.
Persisch-griechischer Siegelstein: Grosskönig und Grieche.

32 Gemme mit Perserkönig und Griechen in Sammlung Arndt, München. *Abb. 205* gibt sie etwas vergrößert nach Gipsabdruck. Onyx. Gefunden in Apollonia am Salbakos (Karien). Über die Klasse der griechisch-persischen Gemmen siehe *Furtwängler*, Antike Gemmen III 116 fg. — *von Duhn* Sumbolae in honorem Julii de Petra (1911) S. 25.

37 **Taf. 26.** Stele des Naramsin. *de Morgan* Délégation en Perse I S. 144, Taf. 10; II S. 53, Taf. 2; III S. 40. *Maspero* Hist. de l'orient III S. 228. *E. Meyer* Abh. Preuss. Akad. 1906, S. 11, Tf. 4.

38 **Taf. 27—29.** Gudeastatuen. *L. Heuzey* Musée du Louvre, Catal. des antiquités chaldéennes (1902), Nr. 44—52. *de Sarzec und Heuzey* Découvertes en Chaldée (1884 f.). *Perrot et Chipiez* Histoire de l'art dans l'antiquité II 593 fg. *Maspero* Hist. I 611 fg.

42 Geierstele des Eannatum. Abgebildet *Perrot et Chipiez* Hist. de l'art III S. 590, Fg. 283 f.; *Heuzey* cat. Nr. 10. *E. Meyer* Abh. Preuss. Akad. 1906, III, S. 83 f. *Maspero* Hist. I 607.

42 **Taf. 29 r.** Napir-asu. Höhe 1,29 m. Massive Bronze; Gewicht 1750 kg. Der Metallkern ist aus etwas weniger dichtem Material als die äußere Schicht. *de Morgan* Délégation en Perse VIII (1905) S. 245 f. (in vier Ansichten abgeb.); die Inschrift ebenda V S. 2.

Spalte

ASSYRER.

42 **Taf. 30.** Assur-nasir-pal. [*Budge*] Brit. Mus. Guide to the Babylonian antiquities (1900) S. 22. Nr. 5 Taf. 1. *Perrot-Chipiez* Hist. II 537, Fig. 250. *Maspero* Hist. de l'orient III 184.

44 **Taf. 31.** Reliefs aus dem Palaste v. Khorsabad. *Botta* Découvertes à Khorsabad (Paris 1845). Vgl. *Botta und Flandin* Monuments de Niniveh I Taf. 40; II Taf. 105; 119 u. a.

44 **Taf. 32.** Assur-bani-pal auf der Löwenjagd. *C. Bezold* Ninive und Babylon (1903) S. 123; 133.

46 **Taf. 33 I.** Stele aus der Zeit des Chamurrabi. *de Morgan* Délégation en Perse X (1908) Taf. 1 c. Auf der berühmten Gesetzestafel des Chamurrabi (Der alte Orient 4,4: *Winckler* Hammurrabis Gesetze) findet sich eine ganz entsprechende Darstellung (abg. *de Morgan* Délégation en Perse IV Taf. 3, VII Taf. 5, teilweise bei *E. Meyer* Sumerier und Semiten, Abh. Preuss. Akad. 1906, III Taf. 5).

46 **Taf. 33 r.** Urkundenstein des Marduk-Baliddin. Ägyptische und Vorderasiatische Altertümer aus den K. Museen zu Berlin Taf. 71. *E. Meyer* Abh. Preuss. Akad. 1906, III, Tf. 1, 2; S. 8 f.

KRETA.

49 Allgemeines. *Fimmen* Zeit und Dauer der kretisch-mykenischen Kultur (1909). *Furtwängler* Antike Gemmen III 13 fg: Die mykenische Epoche. *E. Reisch* Die mykenische Frage (Verhandl. der Philologen-Versammlung in Wien 1894, S. 97 f.) *H. Bulle* Homer und die mykenisch-kretische Kultur, Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1907 Nr. 1—2. *A. Reichel* Studien zur kretisch-myken. Kunst, Jahreshefte des österreich. archäol. Instituts XI 1908 242 f. *A. Mosso* La Preistoria (I: Escursioni nel Mediterraneo e gli scavi di Creta 1907, II: Le origini della civiltà mediterranea 1910) mit zahlreichen Abbild. *R. Burrows* The discoveries in Crete (1907). *Perrot-Chipiez* Hist. VIII (1894), L'art mycénien. — Die Funde von Knosos sind hauptsächlich veröffentlicht im Annual of the British School at Athens VI 1899/1900 und folg. *(A. Evans* u. a.), die von Phaistos und Hagia Triada in den Monumenti antichi pubbl. dall' Accademia dei Lincei XII 1902 fg. *(Halbherr u. a.)*

49 *Abb. 7.* Elfenbeinfigürchen eines Springers. Ann. Brit. School VIII Tf. 2, 3. Vgl. Wandgemälde aus Orchomenos und Kreta *Bulle* Orchomenos I S. 79, Tf. 28, 8; Abb. 38. Über die kretischen Stierspiele überhaupt *A. Reichel* Athenische Mitteil. 1909, 85 f.

55 **Taf. 34.** Jüngling mit Trichter. Über die Fundstelle *Evans* in Ann. Brit. School VI, 1899, S. 12 f. Über das Gerät *Karo* Jahrb. des deutschen arch. Instituts 26, 1911, 265 ff. Zum Stil *M. Collignon* Gazette des beaux-arts 1909 II S. 29. — Über die kretische Wandmalerei überhaupt *Wolters* Jahrb. des deutschen arch. Instituts IV 1889 Anz. S. 121 f.

Spalte

57 **Taf. 35.** Frauenstatuetten. Ann. Brit. School IX 1902 3 Tf. 8; S. 74 fg. Zur Deutung als Schlangengöttin *S. Reinach* Bulletin de corresp. hellén. 30, 1906, S. 159. *H. Thiersch* bei *Furtwängler* Aegina 372.

63 **Taf. 36.** Steingefäß mit Erntezug. *Savignoni* Monum. dei Lincei XIII 1903 Tf. 3 S. 77 (als Zug von Kriegern gedeutet). Die richtige Deutung zuerst gegeben von *Bosanquet* Journ. of Hellenic Studies 22, 1902, S. 389. Eine Ergänzung des Gefäßes bei *Karo* Jahrb. d. Inst. 26, 1911, 268.

64 *Abb. 8.* Silberscherbe mit belagerter Stadt. Ephimeris archaiolog. 1891 Tf. 2. Vgl. *W. Reichel* Homerische Waffen[2] S. 13.

GRIECHEN.

65 Allgemeines: *J. Burckhardt* Griechische Kulturgeschichte. 4 Bde. *H. Bulle* Griechentum (Deutsche Rundschau 1911 S. 87—99). Vgl. die Sammelschrift von *G. Billeter* Die Anschauungen vom Wesen des Griechentums (1911).

67 Gymnastik und Nacktheit. *Furtwängler* Die Bedeutung der Gymnastik in der griech. Kunst (in „Säemann", Monatsschr. für pädagog. Reform 1905). *Walther Müller* Nacktheit und Entblößung in der altoriental. und älteren griechischen Kunst (Dissertation Leipzig 1906).

71 Zum Wesen der griechischen Künstler. *H. Brunn* Geschichte der griech. Künstler I (1852) II (1859) (Neudruck 1889). *A. Kalkmann* Nachgelassenes Werk (1910) S. 1—54. *H. Blümner* Lebens- und Bildungsgang eines griechischen Künstlers (1887).

73 Kopisten. *Furtwängler* Ueber Statuenkopien im Altertum I (Abh. der Bayer. Akad. XX 1896, 527 bis 588). *F. Hauser* Die neu-attischen Reliefs (1889) S. 1 fg. *Flasch* Archäol. Zeitung 1878, 119.

75 Entwicklung der Menschendarstellung. *Julius Lange* Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst (1899); Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst, von der 2. Blütezeit der griechischen Kunst bis zum 19. Jahrh. (1903 aus dem Nachlaß herausgegeben.)

75 Griechische Kunstgeschichte. *H. Brunn* Griechische Kunstgeschichte I (1893). II (Nachgelassene Teile herausgeg. von *A. Flasch* 1897). *R. Kekule* Die griechische Skulptur (Handbücher der Berliner Museen) 2. Aufl. (1907). *A. Furtwängler* Meisterwerke der griech. Plastik (1893). *Springer* Handbuch der Kunstgeschichte I, Altertum, 9. Aufl. von *A. Michaelis* (1911), mit Literaturnachweis von *A. Koester*. *M. Collignon* Geschichte der griech. Plastik 2 Bde. (Straßburg 1897. 1898). *W. Klein* Geschichte der griechischen Kunst 3 Bde. (1904 bis 1907). *Perrot et Chipiez* Histoire de l'art VI—IX. *E. Löwy* Die griechische Plastik (1911).

Spalte

DER STEHENDE MANN, ARCHAISCH.

80 **Taf. 37.** Apoll von Tenea u. von Volomandra. *Furtwängler-Wolters* Beschreibung der Glyptothek Nr. 47. *Deonna,* Les „Apollons archaiques" (1909) S. 187 und 133. *Brunn* Griech. Kunstgesch. II S. 115 fg. *Furtwängler* Meisterw. 712 fg.

76 „Ägyptischer Einfluß." *Brunn* Verschiedenheit des Bildungsprinzips in der griech. und ägypt. Kunst (= Kunstgesch. II S. 95 fg.) *Deonna* Les Apollons S. 21 fg. *E. Löwy* Typenwanderung (Jahreshefte des österr. arch. Inst. XII 1909) S. 243.
81

82 **Taf. 38 l.** Bronzestatuette eines Jünglings. *de Ridder* Bronzes sur l'Acropole d'Athènes (1896) Nr. 740.

82 **Taf. 38 Mitte.** Apollonstatuette, London. *Walters* Catal. of Bronzes in the Brit. Mus. (1899) Nr. 209. Zum Apollon Philesios des Kanachos vgl. *Kekule* Sitzungsber. Preuss. Akad. 1904 S. 786. *E. Petersen* Neue Jahrbücher für d. klass. Altertum 1904, 599.

84 **Taf. 39 r.** Poseidonstatue, Athen. *Philios* Ephimeris archaiolog. 1899 Taf. 6. *Bulle* Roschers Lexikon der Mythol. III 2875, Abb. 10.

DER STEHENDE MANN, STRENGER STIL.

84 **Taf. 39 l.** Jünglingsstatuette als Gerätträger, Boston. *Furtwängler* Neue Denkmäler antiker Kunst in Sitzgsber. Bayer. Akad. 1897, 124, Taf. 3; 4.

85 **Taf. 40.** Knabenstatue im Stil des Kritios. *Furtwängler* im 50. Berliner Winckelmannsprogramm S. 150. *Furtwängler* Meisterwerke 82. *Schrader* Archaische Marmorskulpturen im Akropolismuseum (1909) S. 58, wo der hinzugefundene linke Unterschenkel angesetzt ist.

86 **Taf. 41.** Jünglingsstatue des Stephanos. Der Nachweis, daß Stephanos nur die Kopie eines alten Werkes, nicht eine Um- oder Neubildung geschaffen, ist erbracht worden von *Flasch* Archäolog. Zeitung 1878, 119—130. Zur Inschrift *Löwy* Inschriften griech. Bildhauer Nr. 374. Als argivisch sucht die Statue zu erweisen *Furtwängler* 50. Berliner Winckelmannsprgr. 134 fg.; Meisterwerke S. 82.

89 **Taf. 42.** Apoll aus dem Westgiebel zu Olympia. Olympia Bd. III Taf. 22, S. 69 *(Treu).*

90 **Taf. 43.** Apollon mit der Leier. Als spartanisch erwiesen von *Wolters* Jahrb. des d. Instituts XI 1896, 1 fg. Vgl. *Furtwängler* Meisterwerke 79. Guida del Museo di Napoli (1908) Nr. 831.

STEHENDER MANN, 5. JAHRHUNDERT.

92 **Taf. 44.** Hermes Ludovisi. *Helbig* Führer durch die Antikensammlungen in Rom[3] II Nr. 1299. Die Beziehung auf Phidias zuerst ausgesprochen

Spalte

von *Gräf* Aus der Anomia S. 69, nicht angenommen von *Furtwängler* Meisterwerke 86; 742. In den „Kreis des Phidias und Myron" gesetzt von *Amelung* (Arndt-Amelung Einzelaufn. antiker Skulpturen III Nr. 1127).

93 **Taf. 45.** Dionysos, Bronzestatuette, Louvre *Héron de Villefosse* in Monuments Piot I 1894 Taf. 15–16, fälschlich als Athlet erklärt. Die Deutung auf Dionysos bei *Studniczka,* Kalamis, Abh. Sächs. Ges. d. Wiss. 1907, IV, S. 78, Taf. 7.

95 **Taf. 46.** Zeus oder Heros, München. *Furtwängler-Wolters,* Beschr. Glyptothek[2] Nr. 295.

97 **Taf. 47.** Doryphoros des Polyklet. Erkannt von *Friederichs,* Doryphoros des P., 23. Berl. Winckelmannsprgr. 1863. Am Exemplar Taf. 47 aus Pompeji in Neapel (Guida Museo Napoli Nr. 146) sind rechter Arm und linke Hand ergänzt.

102 **Taf. 48.** Pan mit Syrinx, Bronzestatuette, Paris. *Babelon-Blanchet* Cat. des bronzes de la Bibl. nat. Nr. 428.

102 **Taf. 49 r.** Diadumenos Farnese, der „Anadumenos des Phidias." *A. Smith* Cat. of sculpt. in the British Museum I (1892) Nr. 501. *Furtwängler* Meisterwerke 444 fg.

102 **Taf. 50.** Diadumenos des Polyklet. *Furtwängler* Meisterwerke 435 fg. Die Deutung des Diadumenos als eines Apollon und des Doryphoros als eines Achill ist versucht worden von *F. Hauser* Oesterr. Jahreshefte VIII 1905, 42; IX 1906, 279; XII 1909, 100. Dagegen *Löwy* Oest. Jahresh. VIII 269; X 329.

104 **Taf. 51 l.** Der Westmacottsche Athlet. *A. Smith* Cat. sculpt. Brit. Mus. III (1904) Nr. 1754, wo die verschiedenen Ergänzungsversuche aufgezählt sind. Am wahrscheinlichsten ist der von *Furtwängler* Meisterw. 453 vorgeschlagene als sich Kränzender. Die Identifikation mit dem Kyniskos des Polyklet in Olympia wird vertreten von *Furtwängler* a. a. O., *Collignon* Hist. de la sculpt. grecque I S. 499, Fig. 255, *Petersen* Römische Mitteil. VIII 1893, 102, *E. Gardner* Journ. of hell. stud. 31, 1911, 21 fg.

104 **Taf. 51 r.** Attische Nachbildung des Westmacottschen Typus. *Philios* Ephim. arch. 1890, S. 207, Taf. 6.

105 **Taf. 52. 53.** Der Idolino. *Amelung* Führer durch d. Antiken in Florenz (1897) Nr. 268. *Kekule* Bronzestatue des sog. Idolino (49. Berl. Winckelmannsprg. 1889), der die Statue dem Myron zuschreibt. Dagegen *Furtwängler* Meisterwerke S. 500 f., der ihn einem von Polyklet abhängigen, aber selbständigen Meister zuweist. *J. Lange* Darst. des Menschen I 217.

106 **Taf. 54.** Antretender Diskobol. Die Beziehung auf den Encrinomenos des Alkamenes bei *Kekule* Arch. Zeitung 1866, 169. Zustimmend *Furtwängler* Meisterw. 122; 298. Eine neuerdings in Rom gefundene Kopie (*L. Mariani* Bullet. com. di Roma 1911, 97 fg., Taf. 6–8) hat einen sicher zugehörigen Kopf, der mit dem auf der Vatikanischen Statue sitzenden gar nicht übereinstimmt. Da letzterer mit einem ergänzten Halsstück aufsitzt und auch etwas klein für die Gestalt erscheint, wird er nicht zugehörig sein. Mariani nimmt die schon von Visconti ausgesprochene, auch von Hauser vertretene Hypothese wieder auf, daß dieser nun durch fünf Wiederholungen bekannte Typus der litterarisch genannte Diskobol des Naukydes sei, des jüngeren Bruders des Polyklet. Vgl. auch *Helbig-Amelung* Führer[3] I Nr. 324.

Spalte

107 **Taf. 55.** Öleingießender Athlet, München. *Furtwängler-Wolters,* Glyptothek[2] Nr. 302.

STEHENDER MANN, 4. JAHRH. v. CHR.

109 **Taf. 56.** Apollon, sog. Adonis, von Centocelle. *Furtwängler* Meisterwerke S. 587 fg. (auf Euphranor bezogen). *Amelung* Skulpturen des Vatikans II 719 Nr. 443. *Helbig-Amelung* Führer durch Rom[3] I Nr. 254. — Repliken bei *Furtwängler* a. a. O. Die Wiederholung in Sammlung Cook, Richmond, jetzt abg. bei *Cecil Smith* Journ. hell. stud. 28, 1908, Taf. 5. — Wenn Amelung (Führer 254) der älteren Auffassung dieses Typus als einer klassizistischen Schöpfung aus der Schule des Pasiteles zuneigt, so scheinen mir dem, außer anderen Gründen, auch die zahlreichen Wiederholungen zu widersprechen.

113 **Taf. 57.** Heraklesstatuette von Brigetio. *R. von Schneider,* Jahrb. der Kunstsammlungen des österr. Kaiserhauses IX S. 135. *Furtwängler* Meisterwerke 518.

113 **Taf. 59.** Bronzestatuette des Poseidon, München. Die Deutung auf Poseidon stammt von *Brunn.* Vgl. *Bulle* in Roschers Lexikon der Myth. III 2885. *Furtwängler* zog die Deutung auf Zeus vor (Meisterwerke 519; Bedeutung der Gymnastik [Säemann 1905] S. 10, Abb. 1. 2.).

113 **Taf. 60.** Athlet mit Schabeisen, von Ephesos. Von *F. Hauser* (Oesterr. Jahresh. V 1902, 214) vermutungsweise als ein Originalwerk des Daidalos, Enkels des Polyklet, angenommen, wobei Hauser voraussetzt, daß in der 1. Hälfte des 4. Jahrh. v. C. die attische und die argivische Art nicht mehr so unterscheidbar seien, wie im 5. Jahrh. — Die Statuette von Frascati, die das Original mit einigen Abweichungen wiedergibt, abg. von *Hartwig* Oesterr. Jahresh. IV 1901, 152, Taf. 5. 6. Zur Marmorreplik *Amelung* Führer durch Florenz Nr. 25. *Furtwängler* Meisterwerke 470.

115 **Taf. 61.** Hermes von Antikythera. *Klein* Gesch. d. gr. Kunst II 403 fg.

Spalte

118 **Taf. 62.** Apoxyomenos des Lysipp. *Amelung* Skulpt. des Vatikans I S. 86, Nr. 67. *Helbig-Amelung* Führer durch Rom[3] I Nr. 23. Die Erlanger Aufstellung veröffentlicht von *Bulle* Münchener Jahrb. f. bild. Kunst 1906 S. 36. — Über die Kunsturteile des Xenokrates vgl. *Kalkmann,* Quellen d. Kunstgesch. des Plinius (1898) S. 69 fg. — Die Geschichte von Eupomp und Lysipp ist im Text nicht ganz zutreffend erzählt, indem Eupomp es ist, der dem Lysipp den Rat gibt, die Natur als Meister zu wählen. Die Nachricht geht auf Duris von Samos zurück. Über ihren anekdotenhaften Charakter vgl. *Iex-Blake and Sellers,* The elder Pliny's chapters on the history of art, Introd. S. 48. Hingegen meint *Kalkmann* (Quellen der Kunstgesch. des Plinius S. 165), daß der Ausspruch vielleicht doch aus den Schriften des Eupomp stamme. — Zur antiken Kunstgeschichtsschreibung überhaupt vgl. namentlich *F. Münzer* im Hermes 30 (1895), 499 f.; *ders.,* Beiträge zur Kritik der Naturgeschichte des Plinius (1897). *K. Robert* Archaeol. Märchen (1886) S. 28 f. *U. von Wilamowitz-Moellendorff* Antigonos von Karystos (1881).

122 **Taf. 63.** Eros den Bogen spannend. *A. Smith* Cat. sculpt. Brit. Mus. III Nr. 1673. Ergänzungen: Hals, Arme, linkes Bein bis zum Knie, rechtes Bein von Mitte des Oberschenkels ab, Stütze, Fußplatte. Die Höhe ist 1,27 m, nicht 0,60 m, wie irrtümlich im Text steht. — Eine sehr gute Wiederholung Monuments Piot 13, 1906 Taf. 11. — *Furtwängler* (Roschers Lexikon I 1362) führt die Statue nach *Viscontis* Vorgang auf den in Thespiae stehenden Eros des Lysipp zurück. Der Beziehung auf Lysipp stimmt bei *Klein,* Praxiteles S. 320; Kunstgesch. S. 360. *Furtwängler* ist später (Meisterw. 645) wieder zweifelhaft geworden, aus Gründen, die mir keineswegs überzeugend sind; er möchte ihn dem Skopas zuweisen. Mir scheint die grazile und vibrierende Art des Eros mit dem robusten Temperament des Skopas ganz unvereinbar. Hingegen weiß ich kaum ein anderes Werk, das dem lysippischen Apoxyomenos seinem inneren Wesen nach so verwandt wäre wie dieses. Sehr unsicher scheint mir die Hypothese von Amelung *(Helbig-Amelung* Führer durch Rom[3] I Nr. 776), der ihn den Söhnen des Praxiteles, Kephisodot und Timarchos zuweist, weil der Kopf des Eros mit dem Menanderporträt dieser beiden verwandter sei, als mit dem des Apoxyomenos (*Bernoulli* Griech. Ikonographie II S. 104 fg. Tf. 14). Doch finde ich in der nervösen und durchgeistigten Gesichtsbildung des Menander ebensogut auch die engste geistige Verwandschaft mit dem Apoxyomenos. Und formal sind in Stirn, Augen und Haaren die größten Ähnlichkeiten zwischen Apoxyomenos und Menander. Auch für Amelung hat der Menanderkopf soviel Lysippisches, daß er zu dem Ausweg greifen muß, daß die Söhne des Praxiteles ihren ererbten Stil mit dem des Lysipp verschmolzen hätten! Nun

Spalte

ist zunächst die Beziehung jenes Porträttypus auf den Komödiendichter Menander keineswegs ganz sicher, so geistvoll sie von Studniczka begründet worden ist (bei *Bernoulli* a. a. O. 103; 111 fg.). Wenn aber, so schwebt doch die weitere Vermutung ganz in der Luft, daß es gerade das von Kephisodot und Timarchos gearbeitete Porträt wäre, von dem wir zufällig durch die im athenischen Dionysostheater gefundene Basis mit den Künstlernamen wissen. Vielmehr scheint mir der Schluß unausweichlich, daß, wenn dieser geistvolle Kopf Menander ist, der Dichter außer von den Praxitelessöhnen auch einmal von dem geistvollsten Künstler seiner Zeit, Lysipp, porträtiert worden ist. Das möchte ich weit eher glauben, als daß dieser Kopf den Praxitelikern gehört, die, soweit wir eine Vorstellung von ihnen gewinnen können, uns eher als süße Routiniers erscheinen wollen (Sp. 135. 339). Doch wird Amelungs nähere Ausführung seiner Hypothese abzuwarten sein.

122 **Taf. 64.** Der betende Knabe. Beschreibung der ant. Skulpt. im Berliner Museum Nr. 2. Zum Gebetsgestus mit hocherhobenen Händen vgl. das Relief aus Nemea, Revue archéol. 1903 II S. 205 *(Lechat)* = Jahrbuch des deutschen Instituts XIX 1904 Anz. 75. Eine richtigere Ergänzung der Arme versucht von *Furtwängler* (Beilage Allgem. Zeitung 1903 Nr. 277), der bereits im Jahrbuch 1886, S. 217 auf Grund einer Berliner Gemme die jetzige Ergänzung als falsch erkannt hatte. — Über den technischen Zustand der Statue *Pernice* Oest. Jahresh. XI 1908, 223. — Zu der Rückführung der Statue auf Boëdas *Amelung* in Thieme-Becker, Lex. d. bild. Künstler IV 187.

ANGELEHNT.

125 **Taf. 65.** »Narkissos«. *Furtwängler-Wolters* Glyptothek[2] Nr. 271 b. Die linke Hand ist in richtiger Haltung erhalten an dem Pariser Exemplar Monuments Piot I 1886 Taf. 17.

126 *Abb. 24.* Hermes mit Dionysoskind nach Kephisodot d. Ae. Der Zusammenhang zwischen dem Stich und der Madrider Figur ist entdeckt worden von *Klein* (Praxiteles S. 403 fg.), der aber die Gruppe einem Schüler des Praxiteles zuschreibt und auch neuerdings daran festhält (Oesterr. Jahresh. 14, 1911, 98 fg.), obwohl *Furtwängler* (in der lesenswerten Anzeige von Kleins Praxiteles, Berl. Philol. Wochenschr. 1898, 311) und *Loeschcke* (Jahrb. d. Inst. 19, 1904, S. 24, 2) längst das richtige ausgesprochen haben, daß die Madrider Statue vorpraxitelisch ist. Ich denke, daß die in Sp. 127, 131 gegebene Analyse ihres Rhythmus dies nachdrücklich bestätigt. Kleins Versuch, die Madrider Statue mit einer Kinderfigur im Thermenmuseum in Rom zu ergänzen, muß als nicht geglückt gelten (Oesterr. Jahresh. 14, 1911, S. 101, Fg. 103).

129 **Taf. 66.** Angelehnter Satyr. *Furtwängler-Wolters* Glypt.[2] Nr. 228. 229. *Furtwängler* Meisterwerke 559 fg. *Klein* Praxiteles 204 fg.

Spalte

130 **Taf. 67.** »Adonis« von Capua. Guida Museo Napoli Nr. 270. *Herrmann* bei Arndt-Amelung Einzelaufn. II 522. 523. *Klein* Praxiteles 427.

131 **Taf. 68.** Hermes des Praxiteles. *Treu,* in Olympia III S. 194 fg.

134 **Taf. 69.** Der Apollino. *Amelung* Führer durch Florenz Nr. 69. *Klein* Praxiteles 158 fg.

135 **Taf. 70.** Apollon Sauroktonos. *Helbig-Amelung* Führer durch Rom[3] I Nr. 191. *Amelung* Vat. Sk. II S. 448.

136 **Taf. 71.** Silen mit Dionysosknaben. *Helbig-Amelung*[3] I Nr. 4. Vat. Sk. I S. 16.

136 **Taf. 72.** Herakles Farnese. Guida Museo Napoli Nr. 280. *Löwy* Inschr. griech. Bildhauer. Nr. 345. — Die Replik in Florenz mit der Inschrift: *Amelung* Führer Florenz S. 134; *Löwy* Inschr. gr. B. Nr. 506.

138 **Taf. 73.** Poseidon im Lateran. *Benndorf und Sehöne,* Bildw. d. Later. Mus. (1867) Nr. 287. *K. Lange* Motiv des aufgestützten Fußes (1879) S. 31. Gegen die Beziehung der Statue auf das Lysippische Kultbild des Poseidon Isthmios *Bulle* in Roschers Myth. Lex. III 2888—92.

138 Statuen mit aufgestütztem Fuß: Alexander Rondanini (München, Glyptothek Nr. 298). Sandalenbindender Hermes (Glypt. Nr. 287; Wiederholungen in Paris und Lansdowne). Jünglingsstatue im Kapitol (*Furtwängler*, Meisterw. 525. *Helbig-Amelung* [3] I Nr. 858). Muse im Vatikan (*Helbig-Amelung*[3], I Nr. 267).

DER STEHENDE MANN, HELLENISTISCH.

140 **Taf. 74.** Poseidon von Melos. *Kavvadias* Skulpt. Nat. Mus. Athen Nr. 235. *Collignon* Bulletin de corresp. hellénique 1889 S. 498 Tf. 3.

140 **Taf. 75.** Bronzestatue eines hellenistischen Herrschers. *Helbig* Führer[3] II Nr. 1346.

142 **Taf. 76 l.** Dionysos, Marmorstatuette aus Priene. *Wiegand-Schrader* Priene (1904) S. 368.

143 **Taf. 76 r.** Dionysos, Bronzestatuette aus Pompeji. Guida Museo Napoli Nr. 817. Zur richtigen Aufstellung vgl. *Hauser,* Jahrb. d. Inst. 1889 IV S. 113.

145 **Taf. 77.** Singender Negerknabe. *Babelon-Blanehet* Cat. des bronzes de la Bibl. nat. Nr. 1009. *Rayet* Monuments de l'art antique Tf. 58. Andere aus Frankreich bei *S. Reinaeh* Musée de St. Germain, Bronzes figurés (1894) Nr. 199. 200 (daselbst weitere Literatur). Basaltstatuette eines singenden Negers aus Alexandrien in Athen *Sehreiber* Athenische Mitteilungen X 1885 S. 383 Tf. 12. — Eine vortreffliche Negerstatuette aus Carnuntum in Deutsch-Altenburg, *R. v. Sehneider,* Oesterr. Jahresh. IX 1906 S. 321 Tf. 3.

146 **Taf. 78.** Satyr von Lamia. Athen Nat. Mus. Nr. 239. *Furtwängler* Satyr aus Pergamon S. 15.

Spalte

148 **Taf. 79.** Satyr Borghese. *Helbig* Führer[3] II 1564. *Abb. 30.* Statuette in Neapel. *Bulle* bei Arndt-Amelung Einzelaufn. Nr. 504. Der Kreiseltanz, στρόβιλος, erwähnt bei Athenaeus XIV, 630 a.

149 *Abb. 31.* Tanzender Satyr. *Helbig* Führer[3] II 1326. Eine Wiederholung im Vatikan, *Helbig-Amelung* Führer[3] I Nr. 357, wo die ältere Deutung beibehalten ist, der Satyr betrachte sein Schwänzchen.

150 **Taf. 80.** Satyr mit der Fußklapper. *Amelung* Führer durch Florenz Nr. 65.

152 *Abb. 32.* Aufforderung zum Tanz. Die Darstellung der Gruppe auf der Münze von Kyzikos erkannt von *Wolters* Jahrb. d. I. VIII 1893, 175. Über die Zusammenstellung und Ergänzung in Prag vgl. *Klein*, Gesch. d. griech. Kunst III 235 fg.

KLASSIZISTISCH.

155 **Taf. 81.** Apollon von Zifteh. *Walters* Cat. of Bronzes in the Brit. Mus. (1899) Nr. 828. *Furtwängler* (Meisterwerke 585 mit Abb. der Rückseite in Figur 113) will ein Werk des Euphranor »in hellenistischer Nachbildung« darin sehen. Mich dünkt es ein besonders charakteristisches Beispiel der im Text geschilderten klassizistischen Art, wofür auch der Fundort spricht. Denn aus Aegypten kennen wir bisher noch kaum eine genaue Kopie berühmter Meisterwerke und dürfen sie auch dort weit weniger erwarten, als an Hauptsitzen der kunsthistorischen Interessen, wie Pergamon und Rom.

155 **Taf. 82.** Antinous. Guida Museo Napoli Nr. 983. *Arndt-Bruckmann* Griech. und röm. Porträts Tf. 525—527. — Die Antinousstatue in Delphi abg. Gaz. des beaux-arts 1894, II, S. 448. Der Tiberapoll Röm. Mitteil. VI 1891, Tf. 10; Brunn-Bruckmann Denkm. griech. und röm. Skulpt. Tf. 462. Vgl. *Helbig* Führer durch Rom[3] II Nr. 1336.

BEWEGTE STELLUNGEN.

158 Flug und Lauf. *J. Langbehn* Flügelgestalten der ältesten griech. Kunst (Münchener Dissertation 1881). *F. Studniczka* Die Siegesgöttin, Gesch. einer antiken Idealgestalt (Leipzig 1898). — *E. Curtius* Die knieenden Figuren der altgriech. Kunst (29. Berliner Winckelmannsprogr. 1869). — Für die photograph. Fixierung der Bewegungsvorgänge: *E. J. Marey* Le Mouvement (1894). *Eadweard Muybridge,* Human figure in motion (London 1907).

158 *Abb. 33.* Bronzestatuette einer Nike. *de Ridder* Bronzes de l'Acropole d'Athènes (1896) Nr. 808.

159 *Abb. 34.* Würzburger Phineusschale. *Furtwängler-Reiehhold* Griech. Vasenmalerei I S. 209 fg., Taf. 41.

160 *Abb. 35.* Euphorbosteller aus Rhodos. *Brunn* Griech. Kunstgeschichte I S. 142. *Salzmann* Nécropole de Camiros Taf. 53.

Spalte

162 *Abb. 36.* Poseidonmünze von Paestum. *Gardner* Types of Greek Coins Taf. 1, 2.

163 **Taf. 83.** Krieger und Zeus von Dodona. *Kekule und Winnefeld,* Bronzen von Dodona.

166 *Abb. 37.* Bronzestatuette des angreifenden Herakles. *Collignon* Gesch. der griech. Plastik 1 Fig. 142. Den Bogen in der Linken des Herakles hat *Mahler* (Oesterr. Jahresh. II 1899, 77) als ein Stierhorn mißverstanden und will die Statuette zu einer Kampfgruppe mit dem stierhörnigen Flußgott Achelous ergänzen, was nach dem Körpermotiv des Herakles wie nach der Stellung des angeblichen Horns gleich unmöglich ist. Kurze Bogen dieser Art sind in der archaischen Kunst ganz gewöhnlich.

166 **Taf. 84. 85.** Tyrannenmörder. *Graef* Athen. Mitt. 1890, S. 1 fg. Die weitere Literatur bis 1896 bei *Hitzig-Blümner* zu Pausanias 1 8, 5. — *Patroni* Atti Accademia di Napoli XIX 1898, 2, 2. *Sauer* Röm. Mitt. 1900, 219 f. *Michaelis* Straßburger Antiken (1901) S. 24 (Ergänzung). *Petersen* Röm. Mitt. 1901, S. 97 f. *F. Koepp* Neue Jahrb. f. d. klass. Altert. 1902, 609 f. *Hauser* Röm. Mitt. 1904, S. 163 f. *P. J. Meier* R. M. 1906, 330 f. *Studniczka* Neue Jahrbücher 1906, 545 f.

168 Die Tyrannenmörder als die ersten bekannten Ehrenstatuen Plinius nat. hist. 34, 17.

171 Stelle der Tyrannenmörder am athenischen Markt *Judeich* Topographie von Athen (1905) S. 303.

173 **Taf. 86.** Giebel von Ägina. *Furtwängler* Ägina, Das Heiligtum der Aphaia (1906) S. 175 fg.

174 **Taf. 87.** Kämpfender Held, Rom, Konservatorenpalast. *Helbig-Amelung* Führer[3] 1 Nr. 948.

174 **Taf. 88.** Der Borghesische Fechter. *Amelung* in Becker-Thieme, Lex. der bild. Künstler 1 113, dessen Auffassung der Statue als einer reinen Kopie ich nicht zustimmen kann. Die im Text ausgesprochene Ansicht auch vertreten von *Klein,* Gesch. d. gr. K. III 265 f.

176 *Abb. 39.* Bronzestatuette einer Pygmäe. *Herrmann* Jahrb. d. d. Inst. VI 1891 Anz. S. 165, 4. Eine Anzahl ähnlicher Pygmäenstatuetten bei *Reinach* Répertoire de la statuaire II 564 f.

176 **Taf. 89.** Tübinger Waffenläufer. *Brunn* Griech. Kunstgesch. II 249. *F. Hauser* Jahrb. d. d. Inst. II 1887 95; X 1895 182.

178 **Taf. 90.** Ringkämpfer, Bronzegriff. *Adamy* Archäol. Sammlung des Grossh. Hess. Museums Darmstadt (1897) S. 21, Nr. 19. — Der Bostoner Griff abg. *Reinach* Rép. d. l. stat. IV 318, 2. Ähnliche Stücke Rép. II 539, 2; 5; 6. III 155, 3.

179 **Taf. 91.** Zwei Ringer, Bronzestatuen aus Herculanum. Guida Napoli 861; 862. *Comparetti e de Petra* La Villa Ercolanese dei Pisoni (1883) Taf. 15, 2; 3. Daß beide Statuen aus derselben

Spalte

Form sind, ist zuerst beobachtet worden von *Hauser* Jahrb. d. Inst. IV 1889, 116, 8. Vgl. *Benndorf,* Österr. Jahresh. IV 1901, 172. Auch die Köpfe stimmen überein mit Ausnahme kleiner Abweichungen, die beim Nachziselieren des Gusses entstanden sind. Trotzdem findet *Mahler* Polyklet S. 18 „eine tiefgehende prinzipielle Verschiedenheit im Kopftypus"; der eine gehöre in die nachpraxitelische Zeit, der andere sei aus einem Typus des 5. Jahrh. entwickelt. „Es genügt wohl, den Blick der beiden Kämpfer zu vergleichen, um zu erkennen, daß der eine wirklich kämpfte und der andere mit dem schmachtenden (sic!) Blick nur so tat." (!) Danach mag man ermessen, was von der Hypothese dieses Autors zu halten sei, der „nach links bewegte" Ringer (auf unserer Taf. 91 rechts) — auch Mahler spricht immer von Ringern — sei der Läufer Ladas des Myron „in leichter später Umbildung."

180 **Taf. 92. 93.** Jüngling von Subiaco. *Helbig* Führer durch Rom[3] II Nr. 1353. — *Kalkmann* hat im Jahrb. d. Inst. X 1895, 46 fg. die Datierung ins 5. Jahrh. gegeben; ihre Richtigkeit ist mir nach einer erneuten Untersuchung des Originals zur Überzeugung geworden. Nur wer bei dem oberflächlichen Kriterium der „Weichheit" in der Körperbehandlung hängen bleibt, kann den fast noch altertümlichen Rhythmus des Gesamtaufbaus übersehen. — Wie ich nachträglich bemerke, hat auch *Furtwängler* (Sitzber. Bayer. Akad. 1907 II 219) die Statue schließlich ins 5. Jahrhundert gerückt und zwar in die Nähe der neuen Niobidengruppe. — Die Deutung auf einen Niobiden hat zuletzt *Brizio* vertreten (Ausonia 1 1906, 21), aber ohne sich dabei auf eine Analyse des Motivs zu stützen. Er vermutet vielmehr, daß der Jüngling ursprünglich mit einer anderen Gestalt gruppiert gewesen sei und daß die eigentümliche Form der Fußplatte nachträglich hergestellt wäre. In Wirklichkeit ist die Arbeit an Basis und Gestalt vollständig dieselbe, hier wie dort findet sich die charakteristische feine Politur. Nur an der Stütze unter dem rechten Oberschenkel erkennt man eine nachträgliche Abarbeitung, durch die der Stamm auf fast die Hälfte der ursprünglichen Dicke verkleinert worden ist, wobei man die neu entstehenden Flächen nicht mehr polierte. Dadurch erreichte man, daß die Stütze für die Hauptansicht (Taf. 92 r.) völlig verschwand. Hieraus geht auch wohl hervor, daß es sich um eine sehr sorgfältige Kopie nach Bronze handelt.

RÜCKFALLSTELLUNG.

182 **Taf. 94.** Zurücksinkender Krieger. Bronzestatuette in Modena. *Furtwängler* Ägina S. 502.

183 **Taf. 95.** Marsyas des Myron. Die Entdeckung bei *Brunn* Annali dell' Istituto 1858 = Kleine Schriften II 308. Die neuere Literatur bei *Helbig-Amelung* Führer[3] II 1179.

Spalte

184 *Abb. 41.* Tänzer, etruskische Bronzestatuette, Berlin. Das Tanzen auf dem Tisch kommt auch bei Terrakotten, sowie in einer archaischen etruskischen Bronze vor (*Babelon-Blanchet*, Cat. Bronzes Bibl. nationale Nr. 958 = *Reinach* Rép. II 401, 2). Dieselbe Gestalt an einem Kandelaberfuß *Daremberg-Saglio* Dict. des antiqu. I 2 S. 872 Fig. 1088.

185 **Taf. 96** l. Satyr Doppelflöte blasend. *Walters* Cat. of Bronzes Brit. Mus. (1899) Nr. 1388.

186 **Taf. 96** r. Faustkämpfer (Pankratiast). Bronzestatuette von Autun. *Reinach* Rép. d. l. stat. II 543, 4. *Hauser* (Österr. Jahresh. XII 1909, 116) glaubt, daß der literarisch überlieferte „talo incessens", der mit der Ferse Angreifende, des älteren Polyklet in dem Motiv des Pankratiasten von Autun zu denken sei; ferner daß die Erfindung des uno crure insistere, die dem Polyklet zugeschrieben wird, nicht auf das Schreitmotiv zu beziehen sei (vgl. oben Sp. 99), sondern eben bloß auf die eine Statue, die wirklich auf einem Beine stand. Daß der talo incessens in der Tat vielleicht so dagestanden haben könnte, wie die Bronze von Autun, wird niemand leugnen, der die Zusammenstellung unserer „Rückfallmotive" betrachtet; Polyklet könnte vielleicht wirklich die letzte Konsequenz schon gezogen haben, obwohl wir aus der kühlen Ruhe seiner uns bekannten Statuen nicht eben günstig für diese Vermutung gestimmt werden. Ganz unmöglich aber ist, daß der Ausdruck uno crure insistere sich auf dies Motiv beziehe. Denn es heißt bei Plinius nat. hist. 34, 56: proprium ejus est uno crure ut insisterent signa excogitasse, quadrata tamen esse ea tradit Varro et paene ad exemplum. „Es ist das Eigentum Polyklets, erdacht zu haben, daß die Standbilder sich ganz auf den einen Schenkel lehnen; jedoch sagt Varro, sie seien vierschrötig gewesen und beinahe nach einem Muster." Uno crure insistere bezieht sich also auf einen allgemeinen Fortschritt in der Ponderation der Standfigur, nicht auf ein einzelnes besonders kühnes Motiv. Sonst müßte Hauser konsequenterweise annehmen, daß die Mehrzahl der polykletischen Statuen auf einem Bein gestanden hätte.

186 **Taf. 97. 98.** Diskobol des Myron. Die Kopie von Laurentum *Brunn-Bruckmann-Arndt* Dkm. gr. röm. Sk. Taf. 631, 632, mit Text von *Rizzo*. Die Literatur vgl. bei *Helbig-Amelung* Führer[3] II 1363. — Zum Diskoswurf *Kietz* Agonistische Studien (Dissert. München 1892). *Jüthner* Antike Turngeräte (Wien 1896) S. 18 fg. *Pernice* Jahrb. des Inst. 23, 1908, 94. *E. N. Gardiner* Journ. hellen. stud. 27, 1907, 1 fg., Taf. 1—3. *Gardiner* Greek athletic sports and festivals (1910) S. 313 f.

SCHREITEND.

190 **Taf. 99.** Apoll vom Belvedere. Die Beziehung auf Leochares *Winter* Jahrb. d. Inst. VII 1892 S. 164 fg. Vgl. *Amelung* Vatikan. Skulptur II 256 Nr. 92. *Helbig-Amelung* Führer[3] I Nr. 157.

192 **Taf. 100.** Hypnos. Beziehung auf Skopas: *Furtwängler* Meisterwerke 648. Die Wiederholungen aufgezählt von *Klein* Praxiteles 133 fg.; vgl. Griech. Kunstgesch. II 254, wo die Verbindung mit praxitelischen Werken auf Grund sehr äußerlicher Ähnlichkeiten (Haartracht) versucht wird. — Eine wundervolle Analyse der in Perugia gefundenen Replik des Kopfes giebt *Brunn* Griech. Götterideale 26. Vgl. *Walters* Cat. Bronzes Brit. Mus. Nr. 267.

193 **Taf. 101.** Laufender Knabe, Bronzestatue Madrid. *Brunn-Bruckmann-Arndt* Dkm. Tf. 514. Für die Deutung glaube ich jetzt einen Vorschlag machen zu können. Wesen und Stellung stimmen am besten zu einem Kairos, dem Dämon des „rechten Augenblicks", der flüchtig am Menschen vorübereilt. Kairos hatte in Olympia einen Altar, neben dem des Hermes Enagonios, denn vor allem der Wettkämpfer muß den richtigen Moment erfassen. Lysipp hatte ihn als blühenden Knaben dargestellt, auf Zehen laufend, Flügel an den Knöcheln, in der Rechten ein Schermesser als Sinnbild für die Schärfe der Entscheidung; das Haupthaar war nach vorne gestrichen, hinten war der Kopf zwar nicht kahl, hatte aber nur kurzes, nicht greifbares Haar. Man muß das Glück an der Stirnlocke packen. Nach weiteren Beschreibungen stand er auf einer Kugel und hielt in der Linken eine Waage (*Brunn*, Gesch. der griech. Künstler I 341; 367. *Overbeck* Schriftquellen zur griech. Kunstgesch. 1463—1467). — Daß die Madrider Figur ursprünglich auf einer Kugel gestanden hat, ist deshalb wahrscheinlich, weil die ganze Unterseite des linken Fußes offen ist, also ehemals durch die Unterlage verdeckt war, die man sich danach kaum anders als gewölbt denken kann. Die rechte Hand könnte sehr wohl zwischen Daumen und Zeigefinger den Rücken eines halbkreisförmigen Schermessers gehalten haben, sodaß der Beschauer in der Hauptansicht die Schärfe der Schneide sah. Die linke Hand ist (nach Arndt) modern, also die Möglichkeit für die Waage vorhanden. Übrigens wechseln bei den meist aus später Zeit erhaltenen Kairosdarstellungen die Attribute (vgl. *Sauer* bei Roscher Myth. Lexikon II 899). Es fehlen an der Madrider Statue Fußflügel, doch ist nicht ausgeschlossen, daß sie einst vorhanden, jedoch besonders gearbeitet und mit Bronzebändern angesetzt waren (vgl. am Neapler Hermes Tf. 166). Die Einschnitte über dem linken Fuß scheinen sogar darauf hinzuweisen. Die Frisur, das Vorwärtswehen der Locken trotz der raschen Bewegung paßt sehr gut. Und ganz und gar stimmt die Haltung und Stimmung des Werkes zu dem Begriff des „flüchtigen Augenblicks", den man an der Stirnlocke packen muß, wenn man ihn halten will. Es scheint mir daher sehr möglich, ja wahrscheinlich, daß wir hier einen Kairos, vielleicht eine Nach-

Spalte

bildung des berühmten lysippischen Werkes in hellenistischer Umstilisierung oder doch eine spätere Fortbildung desselben vor uns haben. Eine in allen Hauptzügen übereinstimmende Darstellung, die nicht anders gedeutet werden kann als auf Kairos, findet sich auf einer frührömischen Gemme, *Furtwängler* Gemmen I Taf. 30 Nr. 38.

Benndorf (Studien zur Kunstgesch., Festgabe für A. Springer (1885) 255 fg.) hatte die Vermutung aufgestellt, daß der talo incessens des Polyklet (vgl. Sp. 677 zu Sp. 186) nicht ein Angreifender gewesen sei, sondern ein „auf einem Knöchel Schreitender". Wenn der Knöchel auf die Schmalseite fällt (vgl. Taf. 310 und Abb. 187), so ist dies der höchste Wurf. Die Statue auf dem Knöchel sei ein Kairos gewesen, weil „die Überraschung des höchsten Wurfes als sinnfälligste Epiphanie des Kairos" gelten könne. Abgesehen von der Frage, ob talo incessere überhaupt heißen kann „auf dem Knöchel stehen" statt „mit dem Knöchel angreifen", so ist die Hypothese schon deshalb vollständig unhaltbar, weil das Wesen des Kairos nicht das geringste mit dem Glückszufall, dem blinden, von unserem Willen unabhängigen Glück zu tun hat. Sondern καιρός ist der glückliche, d. h. der günstige, der richtige Augenblick, den man aus eigener Kraft und Einsicht erfassen muß und nicht versäumen darf. „Zur Belehrung der Menschen" hat daher Lysipp den Kairos geformt und in einer Tempelvorhalle aufgestellt, nach dem Epigramm des Poseidippos, Anthologia graeca II 49, 13. Der Astragal als Symbol des Zufalls bedeutet also genau das Gegenteil vom Kairos. — Für die in Olympia erhaltene Basis in Form eines Astragals im besten Wurf scheint mir die Deutung vollkommen auf der Hand zu liegen, obwohl man merkwürdigerweise beharrlich am Einfachsten und Richtigen vorbeigesehen hat (Olympia III, 55, 4, 5; S. 212, 213, 4.). Sie besagt klar und deutlich: der Sieger verdankt seinen Sieg der Mitwirkung des Zufalls. Er war also ein ἔφεδρος, der bei ungrader Kämpferzahl ein- oder mehrmals als überzählig ausgelost worden war und daher unverbraucht in den Endkampf kam (vgl. Pauly-Wissowa Realencyklop. des klass. Altertums V 2747). Auf die falschen Benndorfschen Vorstellungen über den Kairos haben *Mahler* und *Klein* (griech. Kunstg. II 362) mit souveräner Verachtung sämtlicher literarischer Nachrichten die Vermutung aufgebaut, die astragalförmige Basis in Olympia habe den Kairos des Lysipp getragen. Die Statue auf dieser Basis stand jedoch nach den erhaltenen Spuren mit beiden Füßen fest auf. Ausserdem befand sich der Kairos des Lysipp in Sikyon.

194 **Taf. 102.** Tanzender Satyr. Bronzestatuette aus Pompeji. Guida Museo Napoli Nr. 814.

196 *Abb. 44.* Tanzender Satyr. Bronzestatuette, aus der in Alexandrien entstandenen Sammlung Dimitriu. *Stais* Marbres et Bronzes du Musée nat. d'Athènes (1910) S. 353, Nr. 7531. Abg. Ephim. arch. 1885, 227, Taf. 6.

RUMPF UND GLIEDMASSEN.

197 Hilfsmitttel für das Studium der plastischen Anatomie: *J. Kollmann* Plastische Anatomie des menschlichen Körpers für Künstler und Freunde der Kunst, 3. Aufl. 1910 (sehr ausführlich und wissenschaftlich). *Paul Richer* Anatomie artistique. Description des formes extérieures du corps humain, mit 110 Tafeln, Paris 1890; auch in deutscher Ausgabe, übersetzt von Schmidt-Risse, 1907 (gute künstlerische Zeichnungen). *A. Froriep* Anatomie für Künstler (Leipzig 1890, mit sehr klaren Zeichnungen). *F. Schider* Plastisch anatomischer Handatlas für Kunstschulen (1898). *Fritsch-Harless*, Die Gestalt des Menschen, für Künstler und Anthropologen dargestellt, 2. Aufl. 1905; darin S. 168 f. eine Bibliographie. *H. Fetzer,* Einleitung in die plastische Anatomie für Künstler 1911 (kurz und übersichtlich). *A. von Zahn* Anatomisches Taschenbüchlein, zur Nachhilfe beim Studium nach Natur und Antike, 7. Aufl. (29 Zeichnungen mit Benennung der Muskeln und Knochen M. 1.20). — Sehr lehrreich *E. Brücke* Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt, Wien 1891. — Proportionen: *A. Dürer* Vier Bücher von menschlicher Proportion 1528. *J. G. Schadow* Polyclet oder von den Maaßen des Menschen, Berlin 1834; 3. Aufl. 1877. Über antike Proportionslehre: *A. Kalkmann* Proportionen des Gesichts in der griech. Kunst, 53. Berl. Winck. Progr. 1893, S. 9 fg.

197 **Taf. 103 l.** Torso aus Milet. *Rayet* Milet et le Golfe Latmique Taf. 20. *L. Curtius* zu Brunn-Bruckmann. Denkm. Taf. 601 S. 12.

197 **Taf. 103 r.** Torso des „Theseus". *Schrader* Marmorskulpt. im Akropolismuseum S. 62 fg. Fg. 52 fg., mit neu hinzugefundenem linkem Unterschenkel. *Dickins* Cat. Akrop. Mus. I (1912) S. 100.

204 *Abb. 46.* Sog. Omphalosapollon. Athen Nat. Mus. Nr. 45. *Furtwängler* Meisterw. 115 fg.

208 *Abb. 47.* Kassler Apollon. *Furtwängler* Meisterwerke 371 fg. Zur Rückführung auf Phidias vgl. *L. Curtius* bei Brunn-Bruckmann, Text zu Taf. 601.

211 **Taf. 108.** Dionysostorso Farnese. Guida Museo Napoli Nr. 295 *Friederichs-Wolters* Gipsabg. ant. Bildwerke in Berlin (1885) Nr. 1286.

211 **Taf. 109.** Satyrtorso in den Uffizien, Florenz. *Amelung* Führer durch die Ant. in Fl. Nr. 153.

BEKLEIDETE FRAUEN.

222 Griechische Tracht. *J. Boehlau* Quaestiones de re vestiaria Graecorum (Weimar 1884). *F. Studniczka* Beiträge zur Geschichte der altgriech. Tracht (Wien 1886). *A. Kalkmann* Zur Tracht archaischer

Spalte

Gewandfiguren (Jahrb. d. deutschen Inst. XI 1896, 248 fg.); Nachgelassenes Werk S. 55. *W. Amelung* Gewandung der Griechen und Römer (Leipzig 1903), als Text zu Cybulski, Tabulae quibus antiquitates Graecae et Romanae illustrantur Nr. 16—20; *ders.* Artikel Chiton, Chlaina, Chlamys u. s. w. in Pauly-Wissowa, Realencyklop. d. klassischen Altertums. *J. H. Holwerda* Tracht der archaischen Gewandfiguren (Jahrb. d. Inst. 19, 1904, 10 fg.). *E. Pernice* in Gercke-Norden, Einl. in die Altertumswiss. (1910) II 33 fg. — Zur Stilentwicklung *F. Noack* Das Gewandproblem in d. griech. Kunstentwicklung (Neue Jahrb. f. d. klass. Altert. 23, 1909, 233 fg).

ARCHAISCH.

228 *Abb. 50.* Weihgeschenk der Nikandre. *Kavvadias* Katalog Athen. Nat. Mus. Nr. 1. *Homolle* Bullet. de corr. hellén. 1879 Taf. 1, S. 3; 39. Zum Stil *Brunn* Griech. Kunstg. II 82 (=Kleine Schriften II 120).

229 *Abb. 51.* Weihgeschenk des Cheramyes von Samos. *Girard* Bullet. de corr. hellén. 1880, 483 fg. *Winter* Jahrb. d. Inst. XIV, 1899, 73. *Brunn* a. a. O.

231 **Taf. 112-114.** Mädchenstatuen auf der athen. Akropolis. *Lechat* Au Musée de l'acropole d' Athènes (1903); *ders.*, La sculpture attique avant Phidias (1904). *Perrot-Chipiez* Hist. de l'art VIII (1903) 574 fg. — Tf. 112 links = *Dickins* Cat. Acrop. Mus. 1 Nr. 679. — Tf. 112 rechts = *Dickins* Nr. 685 S. 240; *Schrader* Marmorskulpt. Akrop. Mus. S. 38 Fg. 33 fg. — Tf. 113 = *Dickins* Nr. 682; Schrader S. 20 Fg. 17 fg. — Tf. 114 rechts = *Dickins* Fg. 673. Daselbst weitere Literatur.

236 **Taf. 114 l.** Athena von Aegina. München Glyptothek Nr. 74. Furtwängler Aegina S. 215.

237 **Taf. 115.** Artemis aus Pompeji. Guida Museo Napoli Nr. 106. Die Statue ist in zwei weiteren Kopien vorhanden (Venedig und Florenz) und kopiert worden auf einem Wandgemälde in Rom (Monumenti dell' Istituto XII 29 1), sowie auf Münzen des Augustus. *Studniczka* (Röm. Mitt. III 1888, 277) versucht nachzuweisen, daß das Original diejenige chryselephantine Statue gewesen sei, die von Menaichmos und Soïdas, Zeitgenossen des Kanachos von Sikyon, für die aetolische Stadt Kalydon gearbeitet war und von Augustus nach Patras überführt wurde, wo sie Pausanias (VII, 18, 6) sah und als jagende bezeichnete (θηρεύουσα). Doch ist die Kombination nicht ganz sicher. Vgl. *Furtwängler* Meisterw. 634, der zustimmt; Einwände bei *Hitzig-Blümner* Pausanias Bd. II S. 813. — Interessantes Bruchstück einer schreitenden archaischen Frau mit halb entblößten Beinen bei *Schrader* Marmorskulpt. Akrop. Mus. S. 50, Fg. 42.

STRENGER STIL.

238 **Taf. 116.** Mädchenstatuette Barracco. *Bruckmann-Helbig* La coll. Barracco Tf. 27. — *Helbig-Amelung* Führer d. Rom [2] 1 Nr. 1099.

Spalte

238 **Taf. 117.** Verhüllte Frau. *Amelung* Röm. Mitt. XV 1900, 181 fg. Tf. 3. 4. *Kekule* Die griech. Skulpt.[2] S. 143.

241 **Taf. 118.** Hestia Giustiniani. *Friederichs-Wolters* Abgüsse Berlin Nr. 212. *Conze* Beitr. z. Geschichte der griech. Plastik S. 18. *Furtwängler* Meisterw. 38; 115. *Klein* Griech. Kg. I 390. Eine Replik neuerdings in Rom, Antiquarium. — Die Deutung auf Aphrodite dürfte durch den Vergleich mit dem Bilde der Hieronschale in Berlin gestützt werden. (*Furtwängler* Berl. Vasensammlung II 2291. Wiener Vorlegebl. A Tf. 5).

MYRON UND PHIDIAS.

243 **Taf. 119.** Die Frankfurter Athenakopie nach Myron ist jetzt sehr schön publiziert von *Dragendorff* Antike Dkm. des Inst. III (1912) Tf. 9. Vgl. zur Wiederherstellung d. Gruppe: *B. Sauer* Wochenschrift klass. Philol. 1907, 1204; Jahrb. d. Inst. 23. 1908, 125. *L. Pollack* Oest. Jahresh. 12, 1909, 154; Beiblatt 221. *J. Sieveking* Jahrb. 23, 1908, Anz. 341. *P. J. Meier* Neue Jahrb. klass. Altert. 27, 1911, 553. *W. Klein* Kunstwart 1911 S. 210. Ein neuer Ergänzungsversuch Sievekings Jahrb. 27, 1912, Anz. 1 f.

247 **Taf. 120.** Athena Lemnia des Phidias. Die Benennung begründet von *Furtwängler* Meisterw. S. 1—43. Die Zuweisung bekämpft, jedoch ohne durchschlagende Gründe, neuerdings von *Amelung* Oesterr. Jahresh. XI 1908, 200 fg. *Schrader* Oesterr. Jahresh. XIV 1911, 60 fg.

253 **Taf. 121. 122.** Nereiden von Xanthos. Über die Deutungen vgl. *A. H. Smith* Catal. sculpt. Brit. Mus. (1900) II S. 34; Nr. 909. 912. Die richtige Datierung ins 5. Jahrh. zuerst bei *Furtwängler* Archaeol. Ztg. 1882, 347; 359, weiter begründet durch *Wolters* in Friederichs-Wolters Berl. Abg. Nr. 987 bis 990. Ebenso *Benndorf* Heroon von Gjölbaschi 243. Die Hinaufrückung um 440 v. C. bei *Furtwängler* Meisterwerke 220, 4.

256 **Taf. 123.** Nike des Paionios. *Treu* Olympia III 182 fg., Tf. 46 f. Die römische Kopie des Kopfes *Amelung* Röm. Mitt. 1894, 162 fg., wo ebenfalls die höhere Datierung vertreten wird, während im Olympiawerk, sowie von Furtwängler u. A. die jüngere Ansetzung für richtig gehalten wird. Hingegen teilt mir zu meiner Freude *W. Judeich* mit, daß er auch in den historischen Umständen entscheidende Gründe dafür findet, daß die bei Pausanias mit ἐμοὶ δοκεῖν eingeführte, aber sicher auf einer guten historischen Quelle beruhende Angabe über die Entstehung um 450 v. C. die richtige ist.

264 **Taf. 124.** Aphrodite »von Fréjus«, sog. Genetrix, da der Typus auf augusteischen Münzen als Venus Genetrix, die Stammutter des julischen Hauses, erscheint. Die Zurückführung auf Alkamenes zuerst ausgesprochen von *Furtwängler* in Roschers Lex. der Myth. I 412, 48 fg.; vgl. Meisterw. 31, 5;

Spalte

117. *S. Reinach* Gazette archéol. 12, 1887, 250; 271. Weitere Litt. bei *Gruppe* Griech. Myth. II 1370, 8. — Die Herkunft aus Fréjus ist unsicher; vgl. *Reinach* Rép. d. l. stat. I S. XLVI, 172, 3. 4; Têtes antiques S. 90.

265 **Taf. 125.** Mädchenstatue vom Palatin. *Helbig-Amelung* Führer[3] Bd. II 1341. *Amelung* bei *Arndt*, Einzelaufn. II Nr. 498, wo, wie ich nachträglich sehe, die Deutung auf Charis schon gegeben ist; auch von A. wird das Werk dem Alkamenes selbst zugewiesen. Als eine hellenistische »Umschöpfung« betrachtet es *Klein*, Griech. Kunstg. III 277. *Furtwängler* (Meisterw. 117, 8) nennt es eine nicht genaue Kopie der Genetrix, bei der kleine Motive hellenistischen Geschmackes hereingebracht seien.

266 **Taf. 126.** Athena Medici. *Amelung* (Oesterr. Jahresh. XI 1908, 169 fg.) hat nachgewiesen, daß das Urbild ein chryselephantines Werk war. Er schreibt es dem Phidias selbst zu. Nach der Stellung, die das Werk innerhalb der Gewandentwicklung einnimmt, kann ich dem nicht zustimmen.

268 *Abb. 62.* Aphrodite und Eros. *Amelung* Bonner Jahrbücher Nr. 101, S. 153.

269 **Taf. 127.** Zu den Giebelskulpturen des Parthenon. *Michaelis* Der Parthenon (1871). *A. H. Smith* The sculptures of the Parthenon (London 1910). *M. Collignon* Le Parthénon (Paris 1910 fg.). Zum Stil *Puchstein* Jahrb. des Inst. V 1890, 79 fg. *Kekule* Griech. Skulpt.[2] 85 fg.

271 **Taf. 129.** Karyatide vom Erechtheion. *A. H. Smith* Cat. Greek sculpt. Brit. Mus. I Nr. 407.

GEWANDSTIL DES 4. JAHRH. v. CHR.

273 *Abb. 63.* Leda mit dem Schwan. *Helbig-Amelung* Führer[3] I Nr. 804. Die Beziehung auf Timotheos *Winter* Athen. Mitt. XIX 1894 S. 160. Zur Deutung *Furtwängler* Sammlung Saburoff I Einl. z. d. Vasen S. 9. Ein neues Exemplar in München (*Furtwängler-Wolters* Glyptothek[2] Nr. 283 a).

275 **Taf. 130.** Eirene des Kephisodot. *Furtwängler-Wolters* Glyptothek Nr. 219, wo die Literatur.

277 *Abb. 64.* Musenreliefs von Mantinea. *Kavvadias* Kat. d. Ath. Nationalmuseums 215–217. Grundlegend für unsere Vorstellungen von praxitelischem Gewandstil ist die Arbeit von *Amelung*, Die Basis des Praxiteles von Mantinea (1895). Von den Einwänden gegen den praxitelischen Charakter der Mantinea-Reliefs ist kein einziger durchschlagend (*Klein*, Praxiteles S. 354 fg. *Svoronos* Athener Nat. Mus. S. 179 fg., wo eine ausführliche Bibliographie). Der Tadel gegen die »schlechte Komposition« geht von falschen Voraussetzungen aus. Für die Basen großer Kultbilder ist das parataktische Nebeneinandersetzen grade das übliche, wie die Basen der Athena Parthenos und der Nemesis des Agorakritos lehren. Die künstlerischen Gründe dafür sind im Text angedeutet.

Spalte

278 **Taf. 131.** Athena praxitelischen Stils, Florenz. *Amelung* Führer Nr. 248; Basis von Mantinea S. 16 fg.

279 *Abb. 65.* Frauenstatue von Aegion. Athen Nat. Mus. Nr. 242. *Collignon* Les statues funéraires dans l'art grec (1911) S. 170. Die „kleine Herkulanerin" *Brunn-Bruckmann* Dkm. Taf. 558 (Text von *Arndt*).

280 **Taf. 132.** Die „große Herkulanerin", Dresden. *Brunn-Bruckmann* Dkm. Taf. 310. Die Rückführung auf Lysipp bei *Reinach* Rev. arch. 1900. II S. 380 f.; Têtes antiques S. 174. Zustimmend *Sieveking* in *Arndt-Amelung* Einzelaufn. V S. 38, zu Nr. 1291. Ablehnend *Amelung* ebenda S. 39 I. Andere Wiederholungen *Collignon* Statues funér. S. 168. *Hekler* Röm. weibliche Gewandstatuen (Münchener Archaeol. Studien 1909) S. 127.

282 **Taf. 133.** Polyhymnia, Vatikan. *Helbig-Amelung* Führer durch Rom[3] I Nr. 266, S. 171 fg.

283 **Taf. 134.** Statue einer Dichterin. *Arndt-Bruckmann* Griech. u. röm. Porträts Taf. 143, 144. *Helbig-Amelung* Führer[3] I Nr. 952. Die kleine sehr schlecht gearbeitete Statuette im Louvre aus Philomelion in Phrygien (*Klein* Praxitelische Studien S. 34, Fig. 9), bei der der Typus durch eine Schlange in den Händen zur Hygieia umgewandelt ist, beweist für die Bedeutung des Urbildes nichts, da solche Abänderungen und Anpassungen vorhandener Typen für besondere Zwecke ganz gewöhnlich sind. Der auf die Pariser Statuette aufgesetzte Kopf (Halsstück ergänzt) kann unmöglich zugehörig sein, trotz gegenteiliger Versicherungen, da er für den schlanken Körper um mindestens ein Drittel zu groß ist. — Als Dichterin nehmen die kapitolin. Statue auch *Klein* a. a. O., sowie *Furtwängler* Sammlung Somzée S. 27, wo eine leider kopflose weitere Wiederholung publiziert ist. Furtwänglers Beziehung auf die Korinna des Silanion kann auch ich nicht zustimmen. Ob aber die inschriftlich bezeichnete Statuette der Korinna in Compiègne (*S. Reinach* Rev. arch. 1898 I Taf. 5 S. 161) wirklich eine Nachbildung des von Silanion gearbeiteten Porträts dieser Dichterin ist, scheint mir zweifelhaft, da die Gewandmotive (hohe Gürtung, an der linken Hüfte gekünstelte Raffung einer sich nach unten verbreiternden Faltenmasse) eher späthellenistisch aussehen. Doch macht die geringe Arbeit der Statuette es ohnehin zweifelhaft, ob ein älteres Werk getreu kopiert worden ist.

HELLENISTISCH.

284 **Taf. 135.** Statue einer Göttin, Kapitol. *Helbig-Amelung* Führer[3] I Nr. 883. *Klein* (Gr. Kunstg. III 275) hat eine gewisse Ähnlichkeit des Kopfes mit dem der Venus von Milo richtig beobachtet.

288 **Taf. 136.** Das Mädchen von Antium. *Helbig-Amelung* Führer[3] Bd. II 1352, wo die weitschichtige Literatur aufgezählt wird. Die Beziehung auf die

Spalte

Epithyusa des Phanis *Furtwängler* Münchener Jahrbuch der bild. Kunst 1907 II S. 1 fg.

293 **Taf. 137.** Polyhymnia des Philiskos. Berliner Skulpt. Nr. 221. *Amelung* Die Basis von Mantinea S. 80. *Watzinger* Relief des Archelaos von Priene 4 fg.; daselbst Abb. 2 die kleine fragmentierte Wiederholung mit richtig gewendetem Kopf, im Besitz Amelungs. *Klein,* Griech. Kunstgesch. III 39.

294 **Taf. 138.** Tänzerin. Berliner Skulpt. Nr. 208. *Klein* Gr. Kunstgesch. III 241, wo die Statue viel zu spät, ins Ende des 2. Jahrh. v. Chr., gesetzt wird.

295 **Taf. 139.** Nike von Samothrake. *Conze, Hauser, Benndorf,* Neue Archaeol. Unters. auf Samothrake (1880) S. 55 fg. Die Datierung von *Klein* (zuletzt Griech. Kunstg. III 288) in späthellenistische Zeit halte ich für verfehlt. Der auf starke Effekte hin angelegte Gewandstil findet seine Erklärung in dem großen Maßstab des Werkes, das von weitem über ein kleines Tal her sichtbar sein sollte. Es ist einer der häufigsten Fehler bei gewandgeschichtlichen Untersuchungen, daß man sich die Bedingungen nicht klar macht, die die Dimensionen und die Aufstellung des Werkes mit sich bringen. Ein schlagender Parallelfall sind die Statuen vom Maussoleum zu Halikarnass (Brit. Mus. Cat. Sculpt. Nr. 1000, 1001, Taf. 16). Wären diese ohne Zusammenhang mit dem Grabgebäude von 350 v. Chr. gefunden worden, so würde man sie wegen der tiefen Unterschneidungen, der starken Licht- und Schattenwirkungen, der realistischen Einzelheiten (Liegefalten u. dgl.) unzweifelhaft weit in die hellenistische Zeit herabrücken.

297 **Taf. 140.** Karyatische Tänzerinnen auf der Pflanzensäule. Zusammenfassend behandelt von *Homolle* Bullet. de corresp. hellén. 1908, 32, 205 fg. *Keramopullos* hat in einer sorgfältigen Studie (Journ. intern. d'archéol. numismatique 1907, 295 fg.) nachzuweisen versucht, die Säule stelle einen Stengel der berühmten Arzneipflanze Silphion dar und sei das literarisch bezeugte Weihgeschenk der Ampelioten, der Bewohner einer Stadt in der Kyrenaika, deren Wohlstand auf dem Export jenes Medizinkrautes beruhte. Aber Keramopullos muß selbst anerkennen, daß die Säule den sonstigen Darstellungen des Silphion nur annähernd ähnlich sieht: die Blätter seien vielmehr wie die des σέλινον gebildet. Außerdem gibt es anderswo ganz gleiche Säulen sowohl in Marmor, wie auf Vasendarstellungen. (*Homolle* a. a. O.) Somit hätte ein antiker Betrachter unmöglich einen καυλὸς σιλφίου in dem delphischen Werke erkennen können. Auch wäre es doch ganz sonderbar, wenn die Ampelioten dem Künstler eine so wenig wahrheitsgetreue Darstellung durchgelassen hätten, obwohl es doch ein durch seine Formen „redendes Denkmal" sein sollte. — Zu der neuen Datierung vgl. die Themis des

Spalte

Chairestratos und die Köpfe des Eubulides *Brunn-Bruckmann* Dkm. Taf. 48 49; 476. — Ueber den Namen Karyatiden *Wolters* Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. IV 36 fg.

300 **Taf. 141.** Orestes und Elektra. Guida Museo Napoli Nr. 110.

301 *Abb. 71.* Mädchenstatue Colonna. *Arndt-Amelung* Einzelaufn. ant. Sk. IV 1153–1154. *Herckenrath* (Athen. Mitt. 30, 1905, 245) will diesen Trachtentypus als eine Erfindung der Antoninenzeit erweisen, weil er auf einer Anzahl von Denkmälern dieser Epoche verwertet ist. Das beweist aber für die Entstehung gar nichts, sondern bloß, daß man damals aus dem großen Vorrat der griechischen Kunst diese Motive neu hervorholte und zur Mode machte. Wer die Entwicklung der antiken Kunst einigermaßen im Zusammenhang überblickt, kann nicht im Zweifel sein, daß eine Idealschöpfung dieser Art im 2. Jahrhundert n. Ch. unmöglich ist. Aber auch äußerlich läßt sich Herckenraths Anschauung widerlegen. Denn wir müßten sonst die Elektragruppe aus der Schule des Pasiteles herauslösen und in die 2. Hälfte des 2. Jahrh. n. Ch. setzen. Wie die Sarkophage aber beweisen, bestreitet die Antoninenzeit ihren künstlerischen Bedarf so gut wie ausschließlich mit späthellenistischen Motiven; alles Klassizieren im Sinne der augusteischen oder auch der hadrianischen Zeit liegt ihr vollkommen fern, und es ist ausgeschlossen, daß die antoninische Epoche abermals den Stephanosjüngling hervorgesucht und zu Kontaminationen benutzt hätte. Daß die Gewandmotive der Elektra in hellenistischen Terrakotten noch nicht nachgewiesen sind, fällt nicht ins Gewicht, denn ex silentio läßt sich bei dem Stande unserer Denkmälererhaltung niemals argumentieren. — Unbeachtet gelassen hat Herckenrath die Hypothese von *Furtwängler* (Meisterw. 552, Fig. 104), daß eine tiefgegürtete Frauenstatue des Louvre mit der Inschrift Πραξιτέλης ἐποίησεν eine Kopie nach der koischen Aphrodite des berühmten Praxiteles sei. *Klein* (Praxiteles 296) hat diese Vermutung zwar mit einer diesmal ganz besonders geistreichen Wendung abgetan. Aber tatsächlich ist eine auffallend enge Verwandtschaft mit der Artemis von Gabii (Brunn-Bruckmann Taf. 59) vorhanden und auf jeden Fall beweist diese letztere Statue, daß die tiefe Gürtung auch schon im 4. Jahrhundert gelegentlich vorkommt. Über das Verschwinden und Wiedererscheinen der spätantiken Praxitelesinschrift, das Furtwängler ganz richtig beurteilt hatte, vgl. *Michon* Bull. des antiquaires de France 1906, 125 fg.

KURZBEKLEIDETE FRAUEN.

304 **Taf. 142.** Wettläuferin, Vatikan. *Helbig-Amelung* Führer[3] I 364, wo ebenfalls gegen *B. Schröder* (Röm. Mitt. 1909, 24, S. 109) die Erklärung als Läuferin beibehalten ist. — Erhaltene Ablauf-

Spalte

steine im Stadion: Olympia II S. 64 Taf. 47, 4. *Wiegand-Schrader* Priene S. 262. *Kavvadias* Τὸ ἱερὸν τοῦ Ἀσκληπιοῦ ἐν Ἐπιδαύρῳ (Athen 1900) S. 96 fg. Im delphischen Stadion entspricht die Steinschwelle ganz der in Olympia.

305 **Taf. 143—145.** Drei Amazonen. — Taf. 143. Kapitolin. Museum. *Helbig-Amelung* Führer[3] Nr. 852. Replik *Amelung* Vatik. Skulpt. I Braccio nuovo 44. — Taf. 144. Berliner Skulpt. Nr. 7. Replik: *Amelung* Vat. Skulpt. I Br. nuovo 71. Wiederholung auf einem Relief aus Ephesos: Österr. Jahresh. V 1902, Beibl. S. 63. Fg. 17. — Taf. 145. Aus Villa Mattei. *Amelung* Vat. Skulpt. II Gall. d. st. 265. *Helbig-Amelung* Führer[3] I Nr. 192. Bei Amelung überall die neuere Literatur. Ältere orientierende Zusammenfassung: *A. Michaelis* Jahrb. d. Inst. I 1886 S. 14 fg.

309 *Abb. 71 a.* Verwundeter Krieger von Bavai. *S. Reinach* Gaz. des beaux-arts 1905 I S. 193 fg. Für die Echtheit *Furtwängler* Chronique des arts (Suppl. de la Gaz. d. b. a.) 1905 S. 194.

NACKTE FRAUEN.

314 **Taf. 146.** Spiegel aus Hermione. *Christ,* Führer durch das Münchener Antiquarium (1901) Nr. 671, Taf. 6. Über die Deutung *G. Weicker* Der Seelenvogel S. 26, 144. Vgl. über nackte Frauenstatuetten archaischer Zeit: *G. Körte* Altgriech. Statuette der Aphrodite aus . . . . Orvieto in Archäol. Stud. H. Brunn dargebr. (1893). Das dort S. 24 genannte nackte Aphroditebild auf Münzen von Sikyon (*Imhoof-Blumer und Gardner,* Numism. Comm. on Pausanias Taf. H 15; S. 30 Nr. 10) ist jedoch kaum archaisch, sondern bloß ein vereinfachender roher Stempelschnitt. Auf anderen Münzen derselben Serie ist deutlich ein Bild im Typus etwa der Aphrodite von Medici gemeint, wie schon Imhoof-Blumer bemerkt. — Statuetten ähnlichen Stils aus Smlg. Loeser *Reinach* Rép. d. l. stat. IV 209, 5; in Trient *Arndt-Amelung* Einzelaufn. V Nr. 1382 (*Bulle*); weitere bei *W. Müller* Nacktheit S. 142. Endlich *Furtwängler* Neue Dkm. antiker Kunst Sitzb. Bayer. Akad. 1905, 265 Taf. 5, der ein griechisches Stück aus Cypern neu publiziert und die Exemplare chronologisch ordnet. Die Deutung auf Aphrodite lehnt er ab. Entstanden denkt er den Typus im Peloponnes.

315 *Abb. 72.* Terrakottastatuette einer nackten gelagerten Frau. *W. Müller* Nacktheit S. 156. *Furtwängler-Reichhold* Griechische Vasenmalerei II S. 18 Abb. 8.

316 *Abb. 74.* Schmausende Hetären von dem Petersburger Psykter des Euphronios. *Furtwängler-Reichhold* Griech. Vasenmalerei II S. 15, Taf. 63. Zu dem Amulettfaden vgl. *P. Wolters* Faden und Knoten als Amulett (Archiv f. Religionswissenschaft VIII Beiheft S. 1 fg.).

Spalte

317 *Abb. 75.* Terrakottastatuette einer Gauklerin. *Philadelphevs* Ephimeris arch. 1907, S. 71 Fg. 5.

318 **Taf. 147.** Der Ludovisische Altaraufsatz. *Helbig-Amelung* Führer[3] Bd. II 1286. *F. Studniczka* Jahrb. d. Inst. 26, 1911, S. 50 fg. 97 fg. — Das Epigramm des Simonides für die Hetären steht bei Athenaeus XIII 573 d. — Zur Nacktheit *J. Heckenbach* De nuditate sacra (Religionsgesch. Versuche IX, 3; 1911).

320 **Taf. 148.** Die Taucherin Hydna (Aphrodite vom Esquilin). Die im Text angenommene Deutung stammt von *Klein* (Oesterr. Jahresh. 10, 1907 S. 141 fg.). Die Einwände von *Hauser* (Oesterr. Jahresh. 12, 1909, S. 101, 2) und *Helbig-Amelung* (Führer[3] I Nr. 939) scheinen mir nicht durchschlagend. Wenn Amelung fragt, wie der Kopist darauf verfallen sein sollte, die Hydna in eine Isisdienerin umzuwandeln, so ist die Antwort leicht: es war eben eine solche bei ihm bestellt worden und die pikante, gewiß ganz Rom bekannte Figur aus dem Neronischen Kunstraub kam ihm dafür sehr gelegen. Daß die Sandalen ungeeignet seien für einen Taucher, der doch auf dem steinigen Meeresgrund dahinschreiten muß, kann ich Hauser nicht zugeben. Und wenn H. sich die Hydna lieber abspringend vorstellt, so ist zu bedenken, daß der Vater Skyllis neben ihr aufgestellt war. Hätte der sich auch von dem Sockel herunterstürzen sollen? Für Weihbilder des strengen Stils ist doch eine ruhige Haltung mit nur andeutenden Motiven weitaus das wahrscheinlichste. — Daß die esquilinische Venus die Kopie eines strengen Werkes sei, nicht eine eklektische Schöpfung (Amelung), hat entgegen seiner früheren Ansicht auch *Furtwängler* ausgesprochen (Sitzgsb. Bayer. Akad. 1907, 216).

322 **Taf. 149.** Die neue Niobide. *della Seta* Ausonia 1907, 3 fg. *Furtwängler* Sitzungsber. Bayer. Akad. 1907, 207 fg. *Sauer* Alte und neue Niobiden in Zeitschr. f. bild. Kunst. Bd. 22, 129 fg.

326 **Taf. 150.** Mädchen von Beroea. *Sieveking* Münchener Jahrb. f. bild. Kunst V 1910 S. 1 fg.

327 **Taf. 151.** Weiblicher Torso. Guida Museo Napoli 294. *Furtwängler* Meisterwerke 592. *Sieveking* Münch. Jahrb. V 1910, 5.

329 **Taf. 152.** Aphrodite mit dem Apfel, Bronzestatuette in Dresden. *Furtwängler* Meisterw. 622.

331 **Taf. 153.** Aphrodite Pringsheim. *Furtwängler* Helbings Monatsber. über Kunstwiss. I 1900, 178 Taf. 2. *Hirths* Formenschatz 1908 Nr. 37. Zu vergleichen auch die Aphrodite Colonna bei *Arndt-Amelung* Einzelaufn. IV Nr. 1144; *Furtwängler* Helbings Monatsberichte 1, 1900, S. 179.

331 **Taf. 154.** Aphrodite mit dem Schwert. *Amelung* Führer durch Florenz Nr. 75. Repliken bei *Bulle* in *Arndt-Amelung* Einzelaufn. V Nr. 1307. 1308.

Spalte

332 *Abb. 81.* Aphrodite Pseliumene. *Walters* Cat. Bronzes Brit. Mus. Nr. 1084 Taf. 5. *Klein* Praxiteles S. 286; Gr. Kunstg. II 256. Zur Kritik dieser Hypothese vgl. *Furtwängler* in der Anzeige von *Kleins* Praxiteles, Berl. Philol. Wochenschr. 1898, 309.

333 **Taf. 155.** Knidische Aphrodite des Praxiteles. Literatur bei *Helbig-Amelung* Führer durch Rom[3] I Nr. 310.

338 **Taf. 156.** Venus von Medici. *Amelung* Führer durch Florenz Nr. 67.

339 *Abb. 83.* Aphrodite von Ostia. *A. H. Smith* Cat. Sculpt. Brit. Mus. III Nr. 1577. Auf Grund einer Statuette der Sammlung Dutuit (Gaz. arch. 1880 Taf. 15 = Reinach Rép. II 327, 6) ist eine andere Ergänzung vorgeschlagen worden (*Friederichs-Wolters* Berl. Abg. Nr. 1470), bei der die rechte Hand in Brusthöhe einen Spiegel halten und die Linke mit ausgestrecktem Zeigefinger das Kinn berühren soll, da wo bei der Aphrodite von Ostia eine kleine Verletzung oder Ansatzstelle ist. Doch weicht die Statuette Dutuit in der Beinstellung und Gewandanordnung so erheblich von der Aphrodite von Ostia ab und das Berühren des Kinnes wirkt dort so ungünstig, daß sie eine ungeschickte Umbildung des graziösen Originals zu sein scheint und für dessen ursprüngliches Motiv nichts Sicheres ergibt.

340 **Taf. 157.** *Abb. 84.* Aphrodite von Syrakus. *Friederichs-Wolters* Berl. Abg. Nr. 1469. *Bernoulli* Aphrodite S. 255.

340 **Taf. 158.** *Abb. 85.* Kapitolinische Aphrodite. *Helbig-Amelung* Führer[3] I 803. Die Replik des Kopfes bei *Sieveking* Münchener Jahrb. III 1908 1 fg. Amelung will in dem Kopfe Verwandtschaft mit Praxitelischem und im Körpermotiv den Einfluß lysippischer Kunst sehen. Die Aphrodite sei eine Schöpfung aus der Nachfolge des Praxiteles, die neben der mediceïschen Aphrodite stehe. Demgegenüber kann ich nur an dem im Text Ausgeführten festhalten. Daß ein „schöner Naturalismus" in der früheren Kaiserzeit selten sei, ist Amelung zuzugeben. Er selbst nimmt ihn aber z. B. für die esquilinische Aphrodite an, bei der auch ich offen gehalten habe, daß manche raffinierte Feinheit in der Oberfläche von dem Kopisten hinzugefügt sein könnte. Ein sicheres Beispiel von Aktstudium in der früheren Kaiserzeit ist das Charitengemälde Taf. 318 Sp. 658.

342 **Taf. 159.** Aphrodite-Torso. Athen Nat.-Mus. Nr. 227. *Friederichs-Wolters* Berl. Abg. Nr. 1456.

343 *Abb. 87.* Aphrodite von Arles. *Furtwängler* Meisterw. 547 fg. *Amelung* Führer durch Florenz S. 109. *Klein* Praxiteles 293.

344 **Taf. 160.** Aphrodite („Phryne"). *A. H. Smith* Cat. Sculpt. Brit. Mus. III Nr. 1574. *Furtwängler* Meisterw. 549 fg., wo die Deutung auf Phryne versucht ist.

Spalte

345 **Taf. 161.** Chariten in Siena. Vgl. die zu Taf. 318 genannte Literatur.

346 **Taf. 162.** Aphrodite Kallipygos. Guida Museo Napoli Nr. 342, wo die Aufstellung an einem Brunnenbecken vorgeschlagen wird. Feinsinnige Behandlung des künstlerischen Motivs durch *W. Riezler* zu Brunn-Bruckmann Dkm. Taf. 578. — Steatopygie an frühgriechischen Idolen *Wolters* Athen. Mitt. 16, 1891, 52; *Perrot-Chipiez* Hist. de l'art VI 741.

348 **Taf. 163.** Paniskin Albani. *Friederichs-Wolters* Berl. Abg. Nr. 1508. *E. Braun* Ruinen und Museen Roms S. 656, 43. Zur anthropomorphen Naturphantasie der Griechen vgl. *Amelung* Personifizierung des Lebens in der Natur in der Vasenmalerei (Münchener Dissert. 1888). *Brunn* Griech. Götterideale 37; 68 fg.

349 *Abb. 87 a.* Aphrodite Tyskiewicz. Zusammenstellung von Statuetten dieses Typus bei *Klein* Praxiteles S. 266 fg.

SITZENDE GESTALTEN.

353 Über die Anordnung plastischer Tiefenformen im Raum vgl. *A. Hildebrand* Problem der Form[8] S. 48 fg. — Über Michelangelos Sitzfiguren *W. Henke* Die Menschen des Michelangelo im Vergleich mit der Antike (in: Vorträge über Plastik, Mimik und Drama [1892] S. 76 fg.).

354 *Abb. 88.* Sitzstatue des Chares. *Brunn* Griech. Kunstgesch. II 104 fg. *A. H. Smith* Cat. Sculpt. Brit. Mus. I Nr. 14. Die Meinung, daß die Flächigkeit in der Anordnung dieser Statue auf orientalischen Einfluß weise, steht bei *Klein* Griech. Kunstg. I 150.

355 *Abb. 89.* Athena „des Endoios." *Brunn* Griech. Kunstgesch. II 111 fg. *Lechat* Au Musée de l'Acropole (1903) 434. *Dickins* Cat. Acr. Mus. Nr. 625. *S. Six* Revue archéol. 3, 1904, 92—96.

356 *Abb. 90.* Zeus des Phidias. Das literarische Material bei *Klein* Gr. Kunstg. II 55 fg. Über die farbige Wirkung *Bulle* Klingers Beethoven und die farbige Plastik der Griechen (1902) S. 20 fg. Zum Thron des Zeus zuletzt *H. G. Evelyn-White* Journ. hell. stud. 28, 1908, 49.

357 *Abb. 91.* Zeus von Antium. Aus dem Berliner Museum, R. Kekule 1909 dargebracht, Taf. 7. Zwei nahezu genaue Repliken in New-York (*Furtwängler* Neue Dkm. III Sitzber. Bayer. Akad. 1905, 267 Taf. 6) und Paris (*de Ridder* Coll. de Clercq III Nr. 215 Taf. 36).

357 *Abb. 92.* Münze des Lysimachos. Vgl. *Gardner* Types of Greek Coins Taf. 12, 12. *Head* Historia Numorum[2] S. 284 Fg. 170.

357 **Taf. 164.** Der kapitolinische Dornauszieher *Helbig-Amelung* Führer durch Rom[3] I Nr. 956. Nach

Spalte

erneuter Untersuchung des Originals glaube ich nicht mehr annehmen zu dürfen, daß es eine griechische Originalarbeit ist. Der Fels ist mit der Gestalt zusammengegossen, während es der älteren Art entsprechen würde, daß der Sitz aus Stein wäre.

358 *Abb. 94.* Dornauszieher, Renaissancebronze aus Sammlung Dreyfus. Monuments Piot 16, 1908 Taf. 12, 3. Vgl. *Bode,* Bronzestatuetten der Renaissance Taf. 87—90.

358 *Abb. 95.* Dornauszieher Castellani. *A. H. Smith* Cat. Greek Sculpt. Brit. Mus. III Nr. 1755.

359 **Taf. 165.** Ares Ludovisi. *Furtwängler* Meisterw. 525 fg. *Helbig-Amelung* Führer[3] II Nr. 1297.

361 **Taf. 166.** Ausruhender Hermes. Guida Museo Napoli Nr. 841. *Benndorf* Oesterr. Jahresh. 1901, 186.

362 368 *Abb. 96.* Sitzender Jüngling. *Rapp* bei Roscher Myth. Lex. II 1103 Nr. 4. *Babelon-Blanchet* Cat. Bronzes Bibl. nat. Nr. 802.

363 **Taf. 167** Faustkämpfer. *Helbig* Führer durch Rom[3] II Nr. 1350. Über den ἱμὰς ὀξύς (caestus) vgl. *Jüthner* Antike Turngeräte (1896) S. 75 fg. *Hülsen* Röm. Mitt. 4, 1889, S. 175 fg.

364 **Taf. 168.** Parthenonfrauen. Siehe zu Sp. 269.

364 369 *Abb. 97. 98.* Thronende Göttin (Boston). Abg. *Hirth* Formenschatz 1908 Nr. 62. 63. Unvollständig bei *Reinach* Rép. d. l. stat. III 204, 3. Gefunden in einer Thermenanlage in der Nähe des alten Todi, heute Vasciano, in Umbrien; *Pasqui* in Notizie degli scavi 1900, 253.

374 **Taf. 169.** Grabmal des Aruns Volumnius in Perugia. *Martha* L'art étrusque S. 352, Fig. 242, wo der Vergleich mit Michelangelo ebenfalls ausgesprochen ist. Die bisherige, von Martha gegebene Datierung ins 2. Jahrh. v. Ch. muß ich für zutreffender halten als die von G. Körte neuerdings versuchte ans Ende des 4. Jahrh. v. Ch. (*G. Körte,* Volumniergrab von Perugia. Ein Beitrag zur Chronologie der etrusk. Kunst. Abh. der Gött. Ges. der Wiss. XII 1909 Nr. 1). Ohne mit einem berufenen Kenner der etruskischen Denkmäler über die Datierung der Schriftformen rechten zu wollen, die übrigens nach Körte selbst (S. 16) keineswegs schon mit voller Sicherheit gegeben werden kann, so scheinen mir doch alle Kunstformen unter dem deutlichsten Einfluß der hellenistischen Entwicklung zu stehen. Man kann die Funde des Grabes jetzt noch besser als in Körtes Abbildungen an den vortrefflichen Photographien von Alinari studieren (Nr. 21302—21313). Besonders charakteristisch sind die Köpfe unserer Dämonen und der zahlreich vorhandenen Medusen, deren pathetische Augenbildung (besonders deutlich Alinari 21310 = Körte Taf. 5, 2) etwa mit dem Triton unserer Tafel 219 auf einer Entwicklungsstufe steht. Auch finden sich bei allen Idealköpfen die charakteristischen Schläfenlocken,

Spalte

eine bekannte Mode der hellenistischen Zeit (wie an unserer Taf. 260), und die erregten Wellen des Haares lassen sich am nächsten mit der Erinnys Ludovisi (Taf. 262) zusammenstellen. Die beiden geflügelten Jünglinge endlich, die als Griffe der beiden Hängelampen an der Decke des Grabes dienten (Alinari 21303. 21307. Körte S. 11), zeigen in ihrer weichlichen Haltung und den femininen Körperformen ganz ausgesprochen hellenistischen Charakter.

375 **Taf. 170.** Nymphe Sandale anlegend. *Amelung* Führer durch Florenz Nr. 84. Vgl. zu Sp. 150, Taf. 80, Abb. 32.

376 **Taf. 171.** Sitzendes Mädchen, Konservatorenpalast. *Reinach* Rép. d. l. stat. II 686, 2. *Arndt* bei Brunn-Bruckmann Dkm. zu Taf. 610, Fig. 6.

377 *Abb. 100.* Tyche von Antiocheia. Collection de Clercq (*de Ridder* III Taf. 51 Nr. 326). *Arndt* bei Brunn-Bruckmann Taf. 610, Fig. 4.

GELAGERTE GESTALTEN.

382 **Taf. 172 oben, Mitte.** Gefallene vom Aphaiatempel in Aegina. *Furtwängler* Aegina S. 224 N S. 228 A. Vgl. *Furtwängler-Wolters* Glypt.[2] S. 116, wo durch ein neugefundenes Fragment festgestellt ist, daß bei Taf. 172 Mitte der rechte Fuß nicht aufstand, sondern etwas über dem Boden schwebte, wodurch das Augenblickliche und Vorübergehende der Haltung noch gesteigert wird.

382 **Taf. 172 unten.** Sterbender Niobide. Ny Carlsberg Glyptothek Antike Kunstvaerker (1907) Taf. 28 Nr. 399. *Furtwängler* Sitzgsber. Bayer. Akad. 1899, 279 fg.; 1902, 443. *Sauer* Alte und neue Niobiden in Zeitschr. f. bild. Kunst 22, S. 135.

389 **Taf. 174.** Sterbender Gallier. *Helbig-Amelung* Führer durch Rom[3] I Nr. 884. *von Bienkowski* Darstellungen der Gallier in der hellenist. Kunst S. 1 fg. Vgl. auch zu Sp. 486.

390 **Taf. 175.** Etruskischer Thonsarkophag. *Walters* Cat. Terracottas Brit. Mus. B 630. *Murray* Terracotta Sarcophagi in the Brit. Mus. Taf. 9—11. Ein ähnliches Stück im Louvre, ein weiteres im Thermenmuseum in Rom (*Savignoni* Mon. dei Lincei VIII 1898, S. 521, Taf. 13. 14).

391 393 *Abb. 108.* Ariadne. *Helbig-Amelung* Führer d. Rom[3] I Nr. 208. *Amelung* Vatik. Skulpt. II S. 636 Nr. 414; S. 757. Als „Illustrationsplastik" hatte *Birt* Rheinisches Museum 1895 S. 31 fg. die Statue aufgefaßt.

391 **Taf. 178.** Der Barberinische Faun. *Furtwängler-Wolters* Glypt.[2] Nr. 218.

392 **Taf. 179.** Schlafender Hermaphrodit. *Helbig-Amelung* Führer d. Rom[3] II Nr. 1362. Ein ähnlicher schöner Rückenakt an einer liegenden Frau aus

Spalte

Magnesia a. M., siehe *Humann* Magnesia S. 196 Fig. 195 *(Watzinger)*.

KAUERNDE.

398 **Taf. 181.** Der Schleifer. *Amelung* Führer d. Florenz Nr. 68.

399 **Taf. 182.** Badende Aphrodite des Doidalses. *Helbig-Amelung* Führer durch Rom[3] I Nr. 248. *Klein* Griech. Kunstg. III 54. Zum Namen *Th. Reinach* Gaz. des beaux-arts 1897 I S. 314 fg.

400 **Taf. 183.** „Ilioneus." *Furtwängler-Wolters* Glypt.[2] Nr. 270.

401 **Taf. 184.** Ringergruppe. *Amelung* Führer durch Florenz Nr. 66. *E. Petersen* Röm. Mitt. 15, 1900, 152 fg., bei dem ich meine Auffassung des dargestellten Augenblicks bestätigt finde. Über die Ergänzungen *H. Lucas* Jahrb. d. Inst. 19, 1904, 128 fg. Über Ringerregeln und Ringergruppen vgl. *N. Gardiner* Journ. hell. stud. 25 (1905) 31 fg., 263 fg.

402 **Taf. 185.** Kauernder Knabe. Olympia III S. 59. Zum Motiv des Kauerns vgl. altertümliche Terrakottastatuetten wie Jahrb. d. Inst. 1890, Anz. S. 9; Mon. dei Lincei IX 261; *Heubach*, Kind in d. griech. Kunst S. 27.

408 *Abb. 115.* Trunkene Alte. *Furtwängler-Wolters* Glypt.[2] Nr. 437.

KINDER.

411 Allgemeines. *D. Heubach* Das Kind in der griech. Kunst (Heidelb. Dissert. 1903). — Anatomisches: *C. H. Stratz* Der Körper des Kindes (Stuttgart 1904). *Liharzik* Das Gesetz des Wachstums und der Bau des Menschen. Proportionslehre aller Körperteile (Wien 1862). *J. G. Schadow* Polyclet oder von den Maaßen des Menschen nach dem Geschlecht und Alter (Berlin 1834, Neudruck 1877).

411 Idole der Kykladenkultur. Kind auf dem Kopf der Mutter *E. Gerhard* Ges. akad. Abhandlungen (1866/68) Taf. 44, 3 = *Perrot-Chipiez* Hist. de l'art VI 740. Im Arm der Mutter in mykenischen Thonidolen *Perrot-Chipiez* VI 745. *Walther Müller* Nacktheit und Entblößung in d. ält. griech. Kunst S. 59.

412 *Abb. 117.* Die Kinder am Kannentag. *Hiller von Gärtringen* bei Pauly-Wissowa Realencykl. I 2373, 33. *Daremberg-Saglio* Dictionnaire des antiquités I 1128. *Archäol. Zeitung* 10, 1852, Taf 37. *Gazette des beaux-arts* 4, 1878 Taf. 7; 5, 1879, S. 6 fg. *Furtwängler* Sammlung Saburoff I Taf. 68, 3.

416 **Taf. 186.** Plutosknabe aus der Gruppe mit Eirene. *Kavvadias* Athen Nat.-Mus. Nr. 175. Replik des Kopfes in Dresden: Gaz. des beaux-arts 1897, 130.

Spalte

416 *Abb. 122.* Dionysosköpfchen aus der praxitelischen Gruppe mit Hermes. Eine vortreffliche künstlerische Analyse des Köpfchens bei *E. Sellers-Strong* Gaz. des beaux-arts 1897, 129 fg.

420 **Taf. 187 links.** Sitzendes Mädchen. Kat. Athen Nat. Mus. Nr. 695. *Furtwängler* Athen. Mitt. 3, 1878, 197. *Hadaczek* Oest. Jahresh. 1901, 212. *Heubach* Kind S. 48.

421 **Taf. 187 rechts.** Knäbchen mit Fuchsgans aus Ephesos. *R. Herzog* Oesterr. Jahreshefte 6, 1903, 215 fg. Vgl. *E. Gardner* Journ. hell. studies 1885, S. 5, Tf. 5.

422 **Taf. 188 links.** Knäbchen mit Vogel, Villa Borghese. *Helbig* Führer durch Rom[2] II Nr. 968.

422 **Taf. 188 rechts.** Schlafendes Fischerknäbchen, Villa Albani Nr. 939. Eine Wiederholung im Vatikan: *Amelung* Vat. Skulpt. I S. 499 Nr. 287, wo eine weitere im Museo delle Terme, eine dritte in Boston genannt ist. Eine vierte in Dresden *Clarac* Musée de sculpt. 781, 1954.

422 **Taf. 189 oben.** Herakliskos, Florenz. *Dütschke* Ant. Bildwerke in Oberitalien III Nr. 529. Die Echtheit angezweifelt von *Jakob Burckhardt* Cicerone[1] II 493 d (10. Aufl. I 145 i), jedoch als antik aufgezählt von *Furtwängler* Roschers Myth. Lex. I 2242. Über Darstellungen des schlangenwürgenden Herakles *Heydemann* Archaeol. Zeitg. 26, 1868, 33 fg.; 27, 1869, 37 fg.

423 **Taf. 189 unten.** Schlafender Eros. *A. H. Smith* Cat. Greek sculpt. Brit. Mus. III 1678. Zum Gegenstand *Furtwängler* Roschers Mythol. Lex. I 1369. *Friederichs-Wolters* Berl. Abg. Nr. 1584.

423 **Taf. 190.** Knabe mit der Gans, nach Boëthos. *Furtwängler-Wolters* Glypt. Nr. 268. *Furtwängler* Der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans (= Kleine Schriften I S. 60 fg.). Zu Boëthos *Robert* in Pauly-Wissowa Realencykl. III 604 Nr. 12. — Bei Plinius nat. hist. 34, 84 ist in den Handschriften überliefert: Boëthi .. infans *sex anno* (oder *sex annis*) anserem strangulat. Die kursiv gedruckten Worte sind allgemein als verderbt anerkannt und Klein (Gr. Kg. III 159) hätte nicht den »alten Kunstrichtern« zuschieben dürfen, daß sie den Buben für sechsjährig gehalten hätten. Ein solcher ist im Durchschnitt 1,20 m groß. Eine Gans, die fast dieselbe Höhe hätte, müßte ein Riesenvogel sein. Die Alten kannten die Kinderformen jedenfalls zu gut, um diese kurzen Beine und den dicken Kopf für mehr als dreijährig zu halten. Die beste Korrektur der verderbten Worte hat *Traube* gegeben (bei Jex-Blake and Sellers, The elder Pliny's chapters on the history of art S. 70): infans *amplexando* anserem strangulat. Von allen Besserungsvorschlägen ist dieser paläographisch am einfachsten und leuchtet sachlich am meisten ein.

Spalte

424 **Taf. 191 links.** Mädchenstatue Grazioli. *Arndt* bei Brunn-Bruckmann Denkm. Tf. 542.

424 **Taf. 191 rechts.** Mädchenstatue in Delphi, Inv. Nr. 1791. Erwähnt bei *Hadaczek* Oest. Jhrsh. 1901, S. 211, wo ähnliche Stücke zusammengestellt sind.

426 **Taf. 192.** Mädchen mit Taube und Schlange. *Helbig-Amelung* Führer d. Rom[3] I Nr. 876. Doch kann ich nicht mit Amelung finden, daß die Bewegung nur ein Schmollen ausdrücke und deshalb statt der Schlange eher ein Hündchen oder eine Katze zu ergänzen sei. Vielmehr liegt in dem weiten Schritt und der heftigen Drehung des Oberkörpers ganz deutlich ein plötzliches Zusammenfahren. — In den gleichen Kreis von Motiven gehört eine eigenartige Statuette der Sammlung Arndt, Mélanges Perrot (1903) S. 205 *(Joubin)*.

425 *Abb. 125.* Eroten mit Kampfhähnen. *Reinach* Rép. stat. II 461, 6.

KOPFIDEALE.

430 *Abb. 126.* Mechanische Typenbilder. Das Verfahren ist zuerst für Studien über Vererbung erfunden worden von dem englischen Arzt, Forschungsreisenden, Statistiker und Psychologen *Francis Galton*, einem Schwager Darwins. Vgl. *F. Galton* Inquiries into human faculty and its development (London, Macmillan 1883. Neuer Abdruck 1907 und 1911 zu 1 sh.), S 6 fg. Ferner *Galton* On generic Images (Proceedings of the Royal Institution of Great Britain IX 1879—1881, S. 161 mit Tafel), wo er aus Münzporträts, z. B. von je 6 Köpfen Alexanders und Napoleons, Durchschnittsbilder zu gewinnen sucht. Ferner wurde das Verfahren zur Herstellung typischer Krankeitsbilder benutzt und in diesem Sinne von dem Physiologen *Henry Bowditch* (Harvard-University, Boston) weitergebildet, der auch Durchschnittsbilder amerikanischer Studenten und Studentinnen herstellte. Über einen Vortrag Bowditchs in der Berliner archaeologischen Gesellschaft mit anschließenden Ausführungen Treus über den aesthetischen Wert dieser Versuche ist berichtet im Jahrb. d. Inst. V 1890 Anz. 61 fg. (= Berliner Philolog. Wochenschr. 1890, 742). Bowditchs Aufnahmen sind bisher nicht veröffentlicht worden; die Vorlage zu Abb. 126 verdanke ich der großen Liebenswürdigkeit G. Treus, der, wie zu hoffen steht, die Serie dieser Aufnahmen herausgeben wird.

432 Gesichtsformen. *Kalkmann* Die Proportionen des Gesichts in der griechischen Kunst (53. Berl. Winckelmannsprgr. 1893).

436 Augenbildung. *E. Curtius* Das menschliche Auge in der griech. Plastik (Sitzungsber. Berl. Akad. 1891, 2, S. 691; dazu *Waldeyer* ebenda S. 694; 1892 1, S. 45). *A. Conze* Darstellung des Auges in der antiken

Spalte

Skulptur (ebenda 1892, 47). *H. Magnus* Darstellung des Auges in der antiken Plastik (Leipzig 1892) mit Bibliographie S. VII. *W. Henke* Der Ausdruck des Gesichtes, insbesondere des Blickes (Vorträge über Plastik u. s. w., S. 28 fg.).

448 Götterideale. *H. Brunn* Griechische Götterideale in ihren Formen erläutert (München 1893). *R. Kekule* Über die Entstehung der Götterideale in der griech. Kunst (Stuttgart 1877). *E. Reisch* Entstehung und Wandel griech. Göttergestalten (Akademievortrag Wien 1909).

450 Physiognomik. *C. Darwin* Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei Menschen und Tieren, übers. von Carus (Stuttgart 1872). *Th. Piderit* Mimik und Physiognomik (2. Aufl. Detmold 1886). — *Möbius* Zum kapitolinischen ‚Aeschylos' (Neue Jahrbücher f. d. klass. Alterum V, 1900, 161 fg.).

451 Antike Physiognomik. Scriptores physiognomici graeci et latini recensuit *R. Foerster* (1893). Vorarbeiten hierzu: *R. Foerster* De Aristotelis quae feruntur physiognomicis recensendis (Kieler Programm 1882); Quaestiones physiognomicae (ebenso 1890). Zusammenfassende Darstellung: *R. Foerster* Die Physiognomik der Griechen (akad. Rede Kiel 1884). — *Valentin Rose* Die Physiognomia des Apulejus nach Polemon. In Anecdota graeca et graecolatina (Berlin 1864) I S. 61 fg. — Über den Physiognomiker Zopyros vgl. *Kekule*, Bildnisse des Sokrates (Abhandl. Preuß. Akad. 1908, 1 fg.).

UNBÄRTIGE KÖPFE.

455 **Taf. 197.** Jünglingskopf Rayet. Glyptothek Ny Carlsberg Nr. 11. *P. Arndt* La Glyptothèque de Ny Carlsberg pl. 1. *M. Collignon* Gesch. der griech. Plastik I 381 Fg. 183. *H. Lechat* Au Musée de l'Acropole 359. *S. Reinach* Recueil de têtes antiques idéales ou idéalisées (Paris 1903) Taf. 1. 2.

456 **Taf. 198.** Blonder Jünglingskopf, Athen, Akropolis. *Collignon* Gesch. der gr. Skulpt. I S. 382 Fg. 184; daselbst weitere Literatur.

460 **Taf. 199.** *Abb. 134.* Wagenlenker von Delphi. *Homolle* Monuments Piot 1897, 169 fg; Taf. 15 fg. *Pomtow* Sitzgsber. Bayer. Akad. 1907, 241 fg., wo die ältere Literatur. Zur Polyzalosinschrift zuletzt *Keramopullos* (Athen. Mitt. 1909, 33) und *Sundwall* (Journ. intern. d'arch. numism. 11, 1908, 233).

461 *Abb. 135. 136.* Jünglingskopf aus Bronze. *de Ridder* Bronzes sur l'Acropole d'Athènes (1896) Nr. 767. *Furtwängler* Meisterw. 80.

461 *Abb. 137. 138.* Apollonkopf Chatsworth. *Furtwängler* Intermezzi S. 1 fg. Taf. 1. 2.

463 **Taf. 200.** Kopf des myronischen Diskobols. *F. Studniczka* Festschrift für Benndorf (1898) 163 fg. *L. Curtius* zu *Brunn-Bruckmann* Dkm. Taf. 567.

Spalte

467 **Taf. 201.** Apollonkopf, Wiederholung des Kassler Typus, Florenz. *L. Curtius* zu Brunn-Bruckmann Dkm. Taf. 601.

471 **Taf. 202.** Jünglingskopf, Athen, Akropolis. *H. Lechat* Sculpture attique avant Phidias S. 482, Fg. 44.

471 **Taf. 203.** Bronzeherme des polykletischen Doryphoros. Guida Museo Napoli Nr. 854. *Furtwängler* Meisterw. 421. *Löwy* Inschriften griech. Bildhauer Nr. 341.

472 **Taf. 206.** Bronzekopf „von Benevent." Monuments Piot 1894 Taf. 10. *Reinach* Têtes Nr. 72. *Kalkmann* Proportionen des Gesichts S. 27. *Furtwängler* Meisterw. 507.

472 **Taf. 207.** Bronzekopf eines jugendlichen Faustkämpfers. *Furtwängler-Wolters* Glypt.[2] Nr. 457. *F. Hauser* Röm. Mitt. 10, 1895, 103 fg. *H. Schrader* Österr. Jahresh. 1911, 74.

479 **Taf. 210.** Kopf des Hermes von Praxiteles. *Kekule* Über den Kopf des praxitelischen Hermes (Stuttgart 1881).

479 **Taf. 211 rechts.** Kriegerkopf des Skopas. Athen Nat. Mus. Nr. 180. *Treu* Athen. Mitt. 1881 S. 393 Taf. 14; 15.

479 **Taf. 211 links.** Skopasische Heraklesherme. *A. H. Smith* Cat. Greek sculpt. Brit Mus. Nr. 1731. *B. Graef* Röm. Mitt. 4, 1889, 195 fg. *Wolters* Jahrb. d. Inst. 1, 1886, Taf. 5, 2.

479 **Taf. 212.** *Abb. 144.* Kopf des Meleager. Antike Dkm. des arch. Inst. 1 (1889) Taf. 40, 2 (Petersen). *Graef* Röm. Mitt. 4, 1889, 218 fg.

479 *Abb. 145.* Statue des Meleager. *Helbig-Amelung*
484 Führer durch Rom[3] 1 Nr. 128.

482 **Taf. 214.** Kopf des einen der Neapler Ringer (Zu Sp. 179). *Reinach* Têtes Nr. 70.

482 **Taf. 216.** Dionysos von Tralles. *M. Collignon* Revue archéol. 1888 II 289, Taf. 14. *S. Reinach* Têtes Nr. 192. *Amelung* bei Brunn-Bruckmann Dkm. zu Taf. 593, S. 4, Fg. 4.

483 **Taf. 217.** Apoll aus den Caracallathermen. *A. H. Smith* Cat. Greek Sculpt. Brit. Mus. III 1548. An einer Kopie dieses Kopfes, dem Apoll Pourtalès (oder Giustiniani, Brit. Mus. III 1547), sind alle Formen von Haar und Gesicht, besonders die Augen, in die härtere Art des 5. Jahrhunderts übertragen, ein höchst lehrreicher Fall für das Verfahren der Kopisten. (*Friederichs-Wolters* Berl. Abg. Nr. 1526. 1527. *Furtwängler* Meisterw. 338). *S. Reinach* Têtes 242, 243; 247. Eine sehr schöne Analyse der geistigen Bedeutung des Apoll Pourtalès bei *Brunn* Griech. Götterideale 84 fg.

483 **Taf. 218.** Jünglingskopf, angebl. Alexander. *Smith* Cat. Sculp. Brit. Mus. III 1857.

484 **Taf. 219.** Triton. *Amelung* Vatik. Skulpt. II S. 418 Nr. 253. *Helbig-Amelung* Führer[3] 1 Nr. 185. *Brunn* Griech. Götterideale 46 fg.

Spalte

486 *Abb. 147.* Herakleskopf von Aequum. *R. von Schneider* Archäol. epigr. Mitt. aus Oesterreich 1885, 57 Taf. 1. *S. Reinach* Têtes S. 116, Fg. 14.

486 **Taf. 222.** Gallierkopf in Kairo. *Th. Schreiber* Gallierkopf des Museums in Gizeh (Leipzig 1896). *P. v. Bienkowski* Darst. d. Gallier in der hellenist. Kunst (1908) S. 35, Fg. 49. *A. Reinach* Les Galates dans l'art alexandrin, Monuments Piot 18, 1910, 69 fg.

486 *Abb. 149.* Gallierkopf im British Museum. *Smith* Cat. Greek Sculpt. III Nr. 1860. *Furtwängler* Jahrb. 1891 Anz. S. 141. *Bienkowski* Gallierdarst. 19, Fig. 25.

486 *Abb. 150.* **Taf. 223.** Gallier aus den kleinen attalischen Weihgeschenken, Venedig. *Brunn* I doni di Attalo (Annali dell' Istituto 1870, 292 fg. = Kleine Schr. II 411 fg.) *Bienkowski* Gallierdarst. 40, Fg. 53. — Vgl. auch *R. Paribeni* Ausonia 2, 1907, 279.

491 **Taf. 224.** Antinous Mondragone. *Friederichs-Wolters* Berl. Abg. Nr. 1661.

BÄRTIGE KÖPFE.

493 **Taf. 225.** Kopf Rampin. *S. Reinach* Têtes Nr. 3; 4.

494 **Taf. 226.** Behelmter Kopf. Ephimeris archaiol. 1887, 43, Taf. 3. *S. Reinach* Têtes Nr. 5; 6.

495 **Taf. 227.** Dionysosbüste aus Herculanum. Guida Museo Napoli 857. *S. Reinach* Têtes 125. *Furtwängler* Meisterw. 148, 1. — In einem lehrreichen Aufsatz über einen Terrakottakopf in Frankfurt a. M. hat *Sieveking* (Münchner Jahrb. 1911, 1, S. 1 fg.) eine Reihe von Werken des 1. Jahrh. v. C. zusammengestellt, an denen Formen älterer Zeit mit einer gewissen klassizistischen Kühle und Leere verwendet werden. In dieselbe Klasse gehört auch der von *H. Schrader* Oesterr. Jahresh. 14, 1911, Taf. 1—3, S. 81 fg. veröffentlichte Wiener Zeuskopf aus Bronze, aus dem deshalb für die künstlerische Eigenart des Phidias kaum etwas zu gewinnen ist. Für den Neapler Dionysos können die für das 5. Jahrh. etwa befremdenden Züge — die gekünstelten Locken am unteren Rand des Bartes, die affektierte Form der ‚mouche' u. ä. — sehr wohl auf Rechnung eines „klassizistisch" gestimmten Kopisten gesetzt werden, ohne daß darum das alte Vorbild in grundlegenden Zügen verändert zu sein brauchte. Geistig am nächsten verwandt, obwohl etwas jünger, erscheint mir der Kopf der schönen Asklepiosstatue in Florenz, *Amelung* Führer Nr. 95; *Arndt* Einzelaufn. Nr. 92. 93; *Furtwängler* Meisterw. 396.

497 **Taf. 229.** Zeus oder Asklepios, Statue in Dresden. *G. Treu* Festschrift für Benndorf (1898) Taf. 1; 2, S. 99 fg. *Furtwängler,* Meisterw. 84,4. *H. Schrader* Oesterr. Jahresh. 14, 1911, 77 fg.

498 **Taf. 230.** Zeuskopf von Mylasa. *Furtwängler* bei Brunn-Bruckmann Dkm. 572, 3.

Spalte

498 **Taf. 231.** Asklepios von Melos. *Smith* Cat. Greek Sculpt. Brit. Mus. I Nr. 550. *Brunn* Griech. Götterideale 96 fg. *Wolters* Athen. Mitteil. 17, 1892, S. 1 f., Taf. 4.

499 **Taf. 232.** Poseidon Chiaramonti. *Helbig-Amelung* Führer durch Rom[3] I Nr. 106. *Bulle* in Roschers Myth. Lex. III 2892.

499 **Taf. 233.** Perikles. *Smith* Cat. Sculpt. Brit. Mus. I 549. *Furtwängler* Meisterw. 270. *Kekule* Bildnis des Perikles (Berl. Winckelmannsprogr. 1901); Stategenköpfe (Abh. Preuß. Akad. 1910, S. 12 fg.)

501 **Taf. 234.** Bärtiger Kopf vom Maussoleum. *Smith* Cat. Sculpt. Brit. Mus. II Nr. 1054.

502 **Taf. 235.** Faustkämpferkopf von Olympia. Olympia IV, S. 10, Taf. 2 *(Furtwängler). Kekule* (Sitzgsber. Preuss. Akad. 1909, 694).

503 **Taf. 237.** *Abb. 155.* Laokoon. *Helbig-Amelung* Führer[3] I 151. *Amelung* Vatik. Skulpt. II S. 181, Nr. 74. Ueber die Zeit der Künstler zuletzt *Blinkenberg und Kinch* Danske Videnskabernes Selskabs Forhandlinger 1905 S. 75 fg. (französisch).

FRAUENKÖPFE.

507 **Taf. 238.** Archaische Mädchenstatue, Athen, Akropolis. Farbig abgebildet Antike Dkm. des Instituts I 19, 2. *Lechat* Musée de l'Acropole S. 325.

507 **Taf. 239.** Archaische Mädchenstatue, ebenda. Farbig bei *Perrot-Chipiez* Hist. de l'art VIII Taf. 4. *Lechat* S. 279.

507 *Abb. 156.* Oberkörper eines Mädchens. *Perrot*
505 VIII S. 592. *Lechat* S. 367.

507 **Taf. 240.** Mädchenstatue, ebenda. *Perrot* VIII S. 595. *Lechat* S. 367.

513 **Taf. 243.** *Abb. 161.* Frauenbüste von Elche. *P. Paris* Monuments Piot 4, 1897, 137 fg., Taf. 13. 14.

514 **Taf. 244.** Sphinx von Aegina. *Furtwängler* Münchener Jahrb. 1, 1906, S. 1 fg., Taf. 1—4.

516 **Taf. 245.** Athenakopf des Myron. Vgl. zu Sp. 243. Replik in Dresden Brunn-Bruckmann Dkm. Taf. 591. Eine Ergänzung vgl. bei *G. Treu.* Mitt. a. d. Sächs. Kunstsammlungen 1910, 1 fg.

518 **Taf. 246.** Weiblicher Kopf, sog. Amazone. Guida Museo Napoli Nr. 856. *Furtwängler* Meisterw. 299 (die dort ausgesprochene Vermutung, der Kopf gehöre zu dem Typus der Amazone Mattei Taf. 145, hat Furtwängler nach praktischen Versuchen fallen lassen). *S. Reinach* Têtes 57.

522 **Taf. 247. 248.** *Abb. 165.* Athena Lemnia, Kopf in Bologna. *Furtwängler* Meisterw. 29 fg.; Revue arch. 1896, I, 1 fg. (Nachbildung auf Gemmen); Sitzgsber. Bayer. Akad. 1897, 289 (Nachbildung auf Relief).

Spalte

527 **Taf. 249.** Kopf vom Parthenon. *B. Sauer* Der Weber-Labordesche Kopf und die Giebelgruppen des Parthenon (Gießener Programm 1903). *S. Reinach* Têtes 77. — Das neue Bruchstück in Stockholm erkannt von *J. Six* Journ. of hell. stud. 31, 1911, 65 fg., Taf. 5; 6.

529 *Abb. 166. 167.* Athena von Leptis. *Furtwängler* Originalstatuen in Venedig (Abh. Bayer. Akad. 31, 1898, S. 281). *S. Reinach* Têtes 132; 133.

529 **Taf. 250.** Mädchenkopf mit Haube, Louvre. *G. Perrot* Monuments Piot. 1, 1894, 129 fg., Taf. 18; 19.

530 **Taf. 251.** Frauenkopf aus Lerna. Athen Nat.-Mus. Nr. 118. *Furtwängler* Athen. Mitt. 8, 1883, 198, Taf. 10.

531 **Taf. 252.** *Abb. 168.* Nike von Brescia. *Friederichs-Wolters* Berl. Abg. Nr. 1453. Abb. 169. Venus von Capua. Guida Museo Napoli Nr. 251. *Furtwängler* Meisterw. 629 fg. Die bessere Wiederholung des Kopfes im Palazzo Caetani in Rom abg. Brunn-Bruckmann Dkm. 593 mit Text von *Amelung.*

531 **Taf. 253.** Weiblicher Kopf vom Südabhang der Akropolis. Athen Nat.-Mus. Nr. 182. *L. Julius* Athen. Mitt. 1, 1876, 269, Taf. 13.
Abb. 170. Replik in Berlin. Beschr. der Berl. Skulpt. Nr. 610. *Julius* a. a. O. Taf. 14.

533 **Taf. 254.** Knidische Aphrodite des Praxiteles. Die Replik aus Tralles Ant. Dkm. d. Inst. I, 41. Die vatikan. Replik *Helbig-Amelung* Führer[3] I Nr. 310.

534 **Taf. 255.** Mädchenkopf praxitelischen Stils. *Furtwängler-Wolters* Nr. 210. *Brunn* Kl. Schr. III, 333.

537 **Taf. 256.** Aphrodite Leconfield. *Furtwängler* Meisterw. 640 fg. *Löwy* Griech. Plastik S. 78, Fig. 167. *Klein* Praxiteles 278 fg.

537 **Taf. 257.** Das Mädchen von Chios. *J. Marshall* Jahrb. d. Inst. 24, 1909, 73 fg Antike Dkm. d. I. II 59. Äußerungen moderner Künstler über plastischen Impressionismus: *E. Claris* De l'impressionisme en sculpture, Paris 1902 (Ergebnisse einer Umfrage).

539 **Taf. 258.** Der „schöne Kopf" von Pergamon. Altertümer von Pergamon VII, 1, S. 117 fg. (*F. Winter*).

539 **Taf. 259.** Aphrodite von Melos. *Furtwängler* Meisterw. 601 fg. Ferner *Klein* Gr. Kunstg. III 267, wo das Problem übersichtlich behandelt ist. Der Vorschlag, einen Eros auf dem Pfeiler zu ergänzen, bei *Bulle* Beilage zur Allg. Zeitung 1897 Nr. 204. Für die Zähigkeit, mit der die französischen Forscher an einer möglichst hohen Datierung der Statue festhalten, mögen die Worte des sonst so weitblickenden *Salomon Reinach* dienen (Têtes Nr. 140. 141): „Je considère la statue colossale dite Vénus de Milo comme représentant une Amphitrite . . . Il me semble d'ailleurs évident qu'elle a été sculp-

Spalte

tée avant le milieu du 4. siècle et qu'elle marque comme la transition entre l'art des élèves de Phidias et celui de Praxitèle . . . . L'opinion de M. Furtwaengler, qui y voit une oeuvre pseudo-classique voisine de l'an 50 avant J. - C., m'a toujours semblé une hérésie de cet illustre archéologue; je ne puis comprendre qu'elle ait trouvé et qu'elle garde encore des partisans."

542 *Abb. 173.* Artemiskopf des Damophon. *Kastriotis* Kat. der Skulpt. d. Athen. Nat.-Mus. (1908) Nr. 1735. *Collignon* Gesch. d. griech. Sk. II 679 fg.

542 **Taf. 260.** Kopf einer Göttin, aus Satala. *Walters* Cat. Bronzes Brit. Mus. (1899) Nr. 266, mit irrtümlicher Datierung ins 4. Jahrh. v. Ch. Ebenso *S. Reinach* Têtes Nr. 139. *Collignon* Gesch. d. gr. Pl. II 514.

545 **Taf. 262.** „Medusa Ludovisi." *Helbig-Amelung* Führer[3] II 1301.

545 *Abb. 174.* Kopf einer Sphinx, von dem sog. lykischen Sarkophag aus Sidon. *Hamdy-Bey et Reinach* Une nécropole royale à Sidon (1892) Taf. 12—17 S. 209; 221 fg.

RELIEF.

547 Zur Geschichte des Reliefs. *Conze* Über das Relief b. d. Griechen (Sitzgsber. Preuß. Akad. 1882, I, 525; 563 fg.) — Über die künstlerischen Prinzipien: *A. Hildebrand* Problem der Form[10] S. 57 fg. *Hans Cornelius* Elementargesetze der bild. Kunst (1908) S. 90 fg. *H. Brunn* Über tektonischen Stil, Kl. Schriften II S. 99 fg.

554 Formbestimmung durch die Technik. *Brunn* a. a. O. 122; 140 (Michelangelo). *Hildebrand* a. a. O. 99 fg.

549 565 *Abb. 178.* Jägerrelief von Kreta. *A. Milchhöfer* Annali dell' Ist. 52, 1880, 213, Taf. T; Anfänge der Kunst in Griechenland S. 169. *Collignon* Gesch. d. gr. Pl. I 104.

557 *Abb. 179.* Grabrelief von Chrysapha. Beschr. Berl. Skulpt. Nr. 731. *Furtwängler* Smlg. Saburoff Taf. 1.

560 *Abb. 180.* Grabrelief des Alkias. *E. Löwy* Athen. Mitt. 11, 1886, S. 150, Taf. 5 (wo die Tänien als unten abgehauene Pfeiler mißverstanden sind).

565 **Taf. 263.** Sterbender Läufer. Ephim. arch. 1903, S. 43 Taf. 1 (*Philios*). *Svoronos* Athener Nat. Museum Nr. 1959, Taf. 26. *Perrot-Chipiez* Hist. de l'art VIII, 648 fg. *Eduard Schmidt* Der Knielauf (Münch. arch. Studien Zum Andenken Furtwänglers) 254; 351 fg.

567 Grabreliefs. *A. Conze* Die attischen Grabreliefs Bd. 1 (1893), II (1900), III (1906). Über die Bedeutung der Darstellungen auf den Grabreliefs *Furtwängler* Sammlung Saburoff Einleitung S. 15—49.

Spalte

569 *Abb. 181.* Grabstele des Aristion. Athen Nat.-Mus. Nr. 29. *Conze* Att. Gr. I, Nr. 3, Taf. 2, 2 (farbig).

570 *Abb. 182.* Stele des Lyseas. Athen Nat.-Mus. Nr. 30. *Conze* I Nr. 1 Taf. 1 (farbig).

570 **Taf. 264 links.** Grabstele eines Jünglings, von Nisyros. *S. Reinach* Rev. arch. 1901, II, S. 158 Taf. 15.

571 **Taf. 264 rechts.** Grabstele eines Jünglings, aus Pella. *L. Heuzey* Bull. de corr. hellén. 8, 1884, 339. *Friederichs-Wolters* Berl. Abg. Nr. 37.

571 **Taf. 265.** Grabrelief eines Athleten, Delphi. *H. Pomtow* Beitr. z. Topogr. v. Delphi Taf. 12 (noch unvollständig abgebildet). *Homolle* Société des antiquaires de France, Centennaire (1804—1904) Taf. 12. Vgl. *L. Curtius* Text zu Brunn-Bruckmann Denkm. Taf. 601, S. 19.

572 **Taf. 266.** Grabrelief eines Jünglings, aus Salamis. Athen Nat.-Mus. Nr. 26. *Conze* Att. Gr. II Nr. 1032 Taf. 204. *Friederichs-Wolters* Nr. 1012.

572 **Taf. 267.** Grabrelief eines Jünglings, vom Ilissos. Athen N.-Mus. Nr. 869. *Conze* A. G. II Nr. 1055, Taf. 211.

573 **Taf. 268.** Grabmal des Aristonautes. Athen N. M. Nr. 738. *Conze* A. G. II 1151.

573 *Abb. 183.* Stehendes Mädchen, Stelenkrönung. Athen N. M. Nr 744. *Conze* A. G. II Nr. 852 Tf. 165.

574 **Taf. 269.** Grabrelief einer Priesterin. *Conze* A. G. II 805 Tf. 152. Zur Aufstellung vgl. *A. Brueckner* Friedhof am Eridanos (1909) S. 71 Fg. 43.

574 **Taf. 270 links.** Grabrelief der Hegeso. *Conze* A. G. I 68 Tf. 30.

574 **Taf. 270 rechts.** Grabrelief einer Frau, aus dem Piraeus. *Conze* A. G. I 69 Tf. 31.

577 **Taf. 271.** Der Ausgang der Ameinokleia, Grabrelief. Athen N. M. Nr. 718. *Conze* A. G. II 901 Tf. 177.

578 **Taf. 272.** Grabrelief einer Familie. Athen N. M. Nr. 717. *Conze* A. G. I 322 Tf. 80.

WEIHRELIEFS.

578 **Taf. 273.** Sog. trauernde Athena. Von Anfang an richtig beurteilt hat das Relief *B. Graef* (Athen. Mitt. 15, 1899, 22 fg.), indem er sowohl die »Schwermut« ablehnte, die der moderne Beschauer in die Haltung der Göttin hineinsieht, als auch den Pfeiler richtig als Inschriftpfeiler erklärte. Nur dachte er ihn als Urkundenträger, wofür er offenbar zu schmal ist, während er mit der Form eines Grenzsteines, wie einer am Kerameikos erhalten ist, genau übereinstimmt (*Judeich* Topogr. von Athen S. 155, Abb. 17). *Lechat* wollte auf der Stele in Malerei eine Erichthoniosschlange denken (Monuments Piot 3, 1896, 5 fg.). Dagegen wendet sich

Spalte

mit Recht *Fairbanks* (Amer. Journ. of archaeol. 6, 1902, 410 fg.), dessen Deutung auf einen Palästrapfeiler aber wegen des Wesens der Athena, die nichts mit der Palästra zu tun hat, ganz unwahrscheinlich ist. Etwas verschwommen ist die schon von *G. M. Hirst* (Amer. Journ. Archaeol. 14, 1910, 324) bekämpfte Erklärung von *Florence M. Bennett* (Amer. Journ. 13, 1909, 431), Athena betrachte »her own aniconic image, which once meant 'the pillar of the house'. Who other than Athena was 'the pillar of the house' of Athens?« Doch scheint hier der Sinn des Ganzen, Athena als Wächterin, herausgefühlt worden zu sein.

579 **Taf. 274.** Rasende Mänade. *Helbig-Amelung* Führer[3] 1 Nr. 946.

580 **Taf. 275.** Nike von der Nikebalustrade in Athen. *Kekule* Reliefs an der Balustrade der Athena-Nike (Stuttgart 1881). *Heberdey* Oesterr. Jahresh. 13, 1910, Beiblatt 85 fg.

581 **Taf. 276.** Weihrelief an Echelos und Basile. Athen Nat. Mus. Nr. 1783. *Kekule* Echelos und Basile (65. Berl. Winck. Prgr. 1905). Weitere Litteratur bei *Svoronos* Athener Nat. Mus. Tf. 28, 1 S. 120 fg.

581 **Taf. 277 rechts.** Weihrelief an Demeter und Kore. *Sauer* Ephim. archaiol. 1893, S. 38 Tf. 8. Ein ähnliches Stück aus Rhamnus München Glyptothek Nr. 198.

582 **Taf. 277 links.** Weihrelief an Zeus, aus Kreta. *Fröhner* Notice de la sculpt. du Louvre (1874) Nr. 8.

583 **Taf. 278.** Weihrelief an Bendis. *Smith* Cat. Greek sculpt. British Mus. III 2155. *P. Hartwig* Bendis (1897) S. 13, Tf. 2.

584 **Taf. 279.** Weihrelief an ein Götterpaar. *Furtwängler-Wolters* Glyptothek[2] Nr. 206. Über landschaftliche Elemente im Weihrelief *Amelung* Röm. Mitt. 9, 1894, 66 fg.

585 **Taf. 280-282.** Ludovisischer Altaraufsatz. Vgl. Litt. bei Sp. 318. Die Deutung als Geburtszene: *Wolters* Ephim. arch. 1892, 227 fg.

586 **Taf. 283.** Orpheusrelief. Guida Museo Napoli Nr. 138. *Friederichs-Wolters* Berl. Abg. 1198.

587 **Taf. 284.** Paris und Helena. Guida Napoli 268. *Friederichs-Wolters* 1873.

588 **Taf. 285.** »Alkibiades unter den Hetären«. Guida Napoli 578. *Friederichs-Wolters* Nr. 1894.

589 *Abb. 184.* Dionysos und Ariadne. *Amelung* Vatik. Skulpt. II S. 440 Nr. 261a. *Helbig-Amelung* Führer Rom[3] 1 190.

ARCHITEKTONISCHE RELIEFS

591 **Taf. 286.** Säulenrelief vom Artemision. *Smith* Cat. sculpt. Brit. Mus. II 1206. *C. Robert* Thanatos (39. Berl. Winck. Prgr. 1879) S. 37.

Spalte

592 **Taf. 287.** Zeus-Hera, Metope von Selinunt. *O. Benndorf* Metopen von Selinunt Tf. 8, S. 54 fg. *Klein* Griech. Kg. I 379.

593 **Taf. 288-291.** Reliefs vom Parthenon. Vgl. die zu Sp. 269 genannten Parthenonwerke. Ferner *J. Lange* Darst. d. menschl. Gestalt I S. 135 fg.

593 *Abb. 185.* Heroische Könige im Parthenon-
596 ostfries. Die Deutung gefunden gleichzeitig von *Weissmann* Hermes 41, 1906, 619 fg. und *Arvanitopullos* Athen. Mitt. 31, 1906 38 fg.

597 **Taf. 292 oben.** Vom Theseionfries. *B. Sauer* Das sog. Theseion und sein plastischer Schmuck (1899). Zur Deutung *C. Robert* Der müde Silen (23. Hallisches Winck. Prgr. 1899) S. 26 fg.

597 **Taf. 292 unten.** Vom Phigaliafries. *Smith* Cat. Sculpt. Brit. Mus. I S. 270 fg. *Stackelberg* Der Apollotempel zu Bassae (1826).

597 **Taf. 293.** Amazonenfries vom Maussoleum. *Smith* Cat. Sculpt. Brit. Mus. II S. 95 fg. *Wolters und Sieveking* Jahrb. d. Inst. 24, 1909, 171 fg. Die Platte Tf. 293 ist nicht an Ort und Stelle gefunden, sondern stammt aus Genua. Über die Zweifel an ihrer Zugehörigkeit zum Maussoleum vgl. *Wolters-Sieveking* S. 183. Doch ist mir die Zugehörigkeit durchaus wahrscheinlich (vgl. Text zu Brunn-Bruckmann Dkm. Taf. 649) und jedenfalls ist der Stil völlig gleich mit den Mausoleumsplatten.

597 **Taf. 294. 295.** Alexandersarkophag von Sidon. *O. Hamdy-Bey und Th. Reinach* Nécropole royale à Sidon (1892) S. 292 fg. *Studniczka* Jahrb. d. Inst. 9, 1894, 239 fg. *F. Winter* Jahrb. 9, 1894, Anz. 15 fg. *W. Judeich* Jahrb. 10, 1895, 165 fg. *Furtwängler-Urlichs* Dkm. gr. u. röm. Skulpt. Handausgabe[3] (1911) S. 116 fg.

597 **Taf. 296.** Pergamenischer Gigantenfries. Altertümer von Pergamon III, 2, S. 13 fg. (*Winnefeld*). *Brunn* Über die kunstgesch. Stellung d. pergamen. Gigantomachie (Jahrb. der preuss. Kunstsammlungen 1884 = Kleine Schr. II 430 fg.).

599 **Taf. 297.** Der Telephosfries von Pergamon. Altertümer von Perg. III, 2, S. 157 fg. (*Winnefeld*).

601 **Taf. 298.** Stuckreliefs mit Landschaft. Monumenti dell' Istituto, Supplemento (1881—1891) Tf. 32—36. *Helbig-Amelung* Führer[3] II 1330.

602 **Taf. 299.** Landmann mit Kuh. *Furtwängler-Wolters* Glyptothek[2] Nr. 455.

604 *Abb. 186.* Eros und Panther. *Sieveking* bei Brunn-Bruckmann Dkm. 629 b.

ZEICHNUNG UND MALEREI.

605 Allgemeines. *H. Brunn* Gesch. d. griech. Künstler II (1859) S. 1—316: Die Maler. *Franz Wickhoff* Die Wiener Genesis (1895, Neudruck 1911). *P. Girard*

Spalte

La peinture antique (1891). *E. Pfuhl* Die griech. Malerei (Vortrag, abgedr. Neue Jahrb. f. d. klass. Altertum 27. Bd. 1911, 161—185). *Perrot* Hist. de l'art IX La Grèce archaïque S. 175 fg., besonders S. 187 fg. (Les différentes sortes de peinture). *C. Robert* Hallische Winckelmannsprogramme: 16. (1892) Nekyia des Polygnot; 17. (1893) Iliupersis; 18. (1895) Marathonschlacht; 19. (1895) Votivgemälde eines Apobaten; 21. (1897) Knöchelspielerinnen; 22. (1898) Kentaurenkampf; 23. (1899) Der müde Silen; 24. (1903) Niobe.

607 Kimon von Kleonae. *Studniczka* Jahrb. d. Inst. 2, 1887, 156 fg. *Hartwig* Meisterschalen des strengen rotfigurigen Stils (1893) S. 154 fg. *R. Zahn* Athen. Mitt. 23, 1898, 77 fg.

607 Polygnot von Thasos. *C. Robert* Nekyia; Iliupersis des Polygnot; Marathonschlacht und weiteres über Polygnot (16. 17. 18. Hall. Winck. Prgr. 1892. 1893. 1895). *Furtwängler-Reichhold* Vasenmalerei I S. 134; II S. 250 fg.; 297 fg. *(Hauser).*

608 Apollodor von Athen. *Pfuhl* Apollodoros ὁ σκιαγράφος, Jahrb. d. Inst. 25, 1910, 12 fg.

609 Pamphilos. *Brunn* K. G. II 132 fg. *Six* Jahrb. d. Inst. 20, 1905, 97 fg.

609 Eukaustik vergl. zu Sp. 659. Pausias: *Brunn* Gesch. d. gr. K. II 144 fg. *Six* Jahrb. d. Inst. 20, 1905, 155 fg. *Kavvadias* Mélanges Nicole (1905) S. 611.

609 Apelles. *Brunn* K. G. II 202 fg. *Six* Jahrb. d. Inst. 20, 1905, 169 fg.; 25, 1910, 147 fg. *E. Maass* Oesterr. Jahresh. 11, 1908, 29 fg. *Sauer* in Becker-Thieme Lex. d. bild. Künstler II 23.

611 Landschaft. *K. Woermann* Die Landschaft in der Kunst der alten Völker (1876); *ders.,* Die antiken Odysseelandschaften vom Esquilin-Hügel in Rom (1876). *Nogara* Nozze Aldobrandine e paesaggi con scene dell' Odissea (1907). — Die Ideen von *G. Rodenwaldt* (Komposition der pompejan. Wandgemälde, (1909) über die Ausbildung einer Landschaftsmalerei erst in römischer Zeit und auf italischem Boden sind nicht haltbar (vgl. *Pfuhl,* Gött. Gelehrte Anzeigen 789 fg.). — Über die »italischen« Landschaften *M. Rostowzew* Pompejanische Landschaften und römische Villen, Jahrb. d. Inst. 19, 1904, 103 fg. — Hellenistisch-römische Landschaften siehe bei *Rostowzew* Röm. Mitt. 26, 1911, S. 1—185.

612 **Taf. 300.** Vorstürmender Krieger. Thonpinax, Athen, Akropolis. *O. Benndorf* Ephim. archaiol. 1887, S. 115, Taf. 6. *S. Reinach* Répert. des Vases I 513, 6. *Klein* Lieblingsinschr. auf griech. Vasen S. 120. — Thonmetopen von Thermos Ant. Dkm. d. Inst. II 50—52 *(Sotiriadis).* — Weihetäfelchen an Poseidon, bei Korinth gefunden, Ant. Dkm. d. Inst. I 7; 8. II 23; 24; 29; 30; 39; 40. *Furtwängler* Berl. Vasens. I 347—955. *Pernice,* Jahrb. d. Inst. 12, 1897, 9 fg. — Thonplatten von attischen Grabbauten Ant. Dkm. II 9—11; andere Ephim. 1885 Taf. 3, 1; 9, 12. 1888, 11; 12, 2.

Spalte

615 **Taf. 301.** Wandgemälde aus der Grotta dei vasi dipinti, Corneto. Monumenti dell' Ist. IX 13—13c; Annali dell' Ist. 1870 S. 8—14; 45—50; 72 *(Helbig). Dennis* Cities and Cimeteries of Etruria[3] (1883) I 358 fg. *Martha* L'art étrusque (1889) 434. *von Stryck,* Studien über die etrusk. Kammergräber (Münch. Dissert. 1910) S. 49 fg. — von Stryck sucht die seit Helbig uns geläufige Auffassung zu widerlegen, daß die häufigen Darstellungen von Schmausereien als im Hades befindlich zu denken seien (S. 108), ohne jedoch solche Beispiele wie die Grotta dell' Orco oder die tomba Golini bei Orvieto (Stryck S. 96) zu entkräften. In letzterer sitzen Hades und Persephone (inschriftlich) unter einer Schar Schmausender; dies sei aber nur das Leichenmahl, an welchem Hades und Persephone an Stelle der Toten teilnähmen. Ich kann nur sehen — wie Stryck selbst unmittelbar vorher sagt —, daß hier „im Tartarus ein Festmahl gegeben wird." Und die Teilnehmer können dann doch keine anderen sein als Tote. Daß außer den Jenseitsfreuden auch Höllenschrecken dargestellt werden und zwar bisweilen unmittelbar daneben, zeigt nur von neuem, wie leicht in den Jenseitsvorstellungen scheinbare oder wirkliche Widersprüche nebeneinander bestehen können. Uebrigens sind die etruskischen Denkmäler leider noch so mangelhaft durchforscht, daß sich Abschließendes nicht sagen läßt.

617 **Taf. 302.** Herakles und Busiris. Jonische Hydria in Wien. *K. Masner,* Vasen im oesterr. Museum für Kunst und Industrie (Wien 1892) Nr. 217. *Furtwängler-Reichhold* Griech. Vasenmalerei I S. 254, Taf. 51.

618 **Taf. 303.** 1.) Schale Branteghem. *Hartwig* Meisterschalen des strengen rotfigurigen Stils (1893) Taf. 8 S. 102. — 2.) Schale des Brygos. *Hartwig* a. O. Taf. 35, 1; S. 319 fg. *Cecil Smith* Cat. Greek Vases Brit. Mus. III E 68. — 3.) *Schale Bourguignon. Hartwig* a. O. Taf. 61, S. 557. — 4.) *Schale in Berlin. Hartwig* a. O. Taf. 46, 1; S. 458.

620 *Abb. 190.* Schale in Paris. *Hartwig* a. O. Taf. 15 S. 132; 137.

620 **Taf. 304.** Sosiasschale. *Furtwängler* Berl. Vasensammlung II Nr. 2278. *Furtwängler-Reichhold* Griech. Vasenmalerei III Taf. 123 S. 13 fg. *(Hauser).*

623 **Taf. 305.** Orpheus unter den Thrakern, Krater in Berlin. *Furtwängler* 50. Berliner Winkelm. Prgr. 1890, Taf. 2 S. 154 fg.

626 **Taf. 306.** *Abb. 192.* Odysseus' Freiermord. Skyphos in Berlin. *Furtwängler* Vasensammlung Nr. 2588. Wiener Vorlegebl. D 12. Vgl. *Benndorf* Heroon von Gjölbaschi-Trysa Taf. 7. 8. *C. Robert* Hermes 25, 1890, 422.

Spalte

627 **Taf. 307.** Amazonenschlacht und Kentaurenkampf. Krater in Boston. *Furtwängler-Reichhold* Vasenmalerei II Taf. 116, 117 S. 297 fg. *(Hauser).*

631 **Taf. 308.** *Abb. 193—195.* Ficoronische Ciste. Die beste Publikation der Zeichnungen in Originalgröße ist *E. Braun* Ficoronische Ciste (1849). Neueste zusammenfassende Behandlungen *F. Behn* Die Fic. Ciste (Rostock Diss. 1907). *Helbig* Führer d. Rom[2] II Nr. 1504.

634 *Abb. 196. 197.* Kodrosschale, Bologna. *B. Graef* Jahrb. d. Inst. 13, 1898, 65 fg. (wo zu hoch datiert). *Pellegrini* Catal. Vasi antichi Museo civico Bologna (1900) S. 39 Nr. 273; daselbst die weitschichtige Litteratur. Zur Deutung *Brunn* Kl. Schr. III 1 fg.

637 **Taf. 309.** Grabstein des Mnason und des Rhynchon. *W. Vollgraff* Bull. de corresp. hellén. 26, 1902, Taf. 7; 8, S. 554 fg. Ein drittes gut erhaltenes Stück ist neuerdings ins Museum von Theben gekommen. Vollgraffs Anschauung, die gehämmerten Zeichnungen hätten als Unterlage für Bemalung, und zwar enkaustische, gedient, ist nicht haltbar angesichts der bis ins feinste ausgeführten Einzelheiten, besonders am Rhynchonstein. Diese ganze Sorgfalt wäre unter den pastosen Farben verschwunden. Wie die Vorzeichnung für Malerei auf Stein in Wirklichkeit aussieht, lernen wir zur genüge an Stücken wie der Lyseasstele (Abb. 179 Sp. 557) oder dem Marmordiskos des Arztes Aineios in Athen (Jahrb. d. Inst. 12, 1897, Taf. I), für die entwickelte Kunst aus Stelen wie Conze, Att. Grabreliefs Taf. 13 u. a. Beispielen. Immer werden nur die Umrisse eingeritzt oder etwa bei Mäanderornamenten u. ä. die allgemeine Einteilung angegeben, niemals Feinheiten ausgeführt. Bei den böotischen Stelen könnte man höchstens fragen, ob vielleicht der gerauhte Grund zur Aufnahme etwa von roter Farbe bestimmt gewesen sei. Aber auch ohne das ist die Wirkung eine lebhaft malerische. Damit ist auch Vollgraffs weitere Vermutung hinfällig, daß die Stelen mit dem thebanischen Maler Aristides etwas zu tun haben könnten, dem einige die Erfindung der Enkaustik zuschrieben. — Von den im Text genannten jüngeren Grabsteinen von Chios ist der bessere in Berlin, Beschr. d. Skulpt. Nr. 766 A; der andere anscheinend in Chios gebliebene ist, wie jener, veröffentlicht von *Studniczka* Athen. Mitt. 13, 1888, S. 195 fg. Abb. 16 fg. Für den Hintergrund nimmt *Treu* (Athen. Mitt. 14, 1889, 301) eine pastose Deckfarbe an. — Von etwas anderer Art und aus später Zeit ist das Reliefbruchstück Berlin Nr. 1358 (*Furtwängler* Sammlung Saburoff Vignette zu Taf. 38), angebl. aus Thessalien, bei dem die Figur des Poseidon und die Ornamente gezeichnet, der Grund aber flach eingetieft ist. Hier ist eine Füllung des Grundes mit farbigem Stuck wahrscheinlich.

637 **Taf. 310.** Knöchelspielerinnen des Alexandros. Guida Museo Napoli 1302. *C. Robert* Die Knöchelspielerinnen des Alexandros, 21. Hallesches Winck. Prgr. (1879) S. 1 fg. (farbige Tafel). Zu Alexandros *Sauer* in *Becker-Thieme* Allg. Künstlerlexikon I 269.

639 **Taf. 311.** Elfenbeinzeichnungen in Petersburg. Bisher nur in Zeichnungen veröffentlicht, die der Schönheit der Originale nicht gerecht wurden: Antiquités du Bosphore Cimmérien (1854) Tf. 79. 80; französische Ausgabe von S. Reinach Paris 1892. Danach Teile, meist schlecht, wiederholt bei *Schreiber* Kulturhistorischer Bilderatlas Tf. 73, 4; 5. *Semper* Stil[2] II S. 250. *Girard* La peinture antique S. 244, Fg. 142. *C. Robert* Votivgemälde eines Apobaten (19. Hall. Winck. Prgr. 1895) S. 1. Die Photographien verdanke ich dem Entgegenkommen des Vorstandes der Antikenabteilung der Ermitage Prof. *Pridik.* — Andere Stücke gleicher Art, aber jüngeren Stils: Compte-rendu de la commission archéol. de St. Pétersbourg 1866 Tf. 1; 2, 1—26. Einige archaische Stücke dieser Technik in Würzburg, Kunstgesch. Museum.

640 *Abb. 198. 199.* Gigantenvase von Melos. Gute neue Abbildung *Furtwängler-Reichhold* Vasenmalerei II Tf. 96—97, S. 193 fg.

642 *Abb. 187.* Spiegelkapsel, Aphrodite und Pan. *Walters* Cat. bronzes Brit. Mus. 289. Über andere griechische Gravierungen vgl. *Dumont et Chaplain* Les céramiques de la Grèce propre (1890) II Tf. 31, S. 243. *J. Six* Jahrb. d. Inst. 20, 1905, 165 fg. *Furtwängler-Reichhold* Vasenmalerei II S. 42.

642 **Taf. 312.** *Abb. 201.* Köpfe aus der Grotta dell' Orco. Monumenti dell' Ist. IX 14, 2—5; 15 a—e; Ann. 1870, 16 fg. (*Helbig*). *Dennis* Cities and Cemeteries of Etruria I[3] 346. *von Stryck* Etrusk. Kammergräber 93 fg. — Zur Zeitbestimmung der etrusk. Wandgemälde vgl. *G. Körte* Jahrb. d. Inst. 7, 1897, 65 fg.; *ders.,* Pauly-Wissowa Realencykl. VI 764.

645 *Abb. 200.* Handzeichnung Michelangelos, nachgewiesen von *Petersen* Zeitschrift f. bild. Kunst. 1898 S. 294.

645 **Taf. 313.** Alexandermosaik. Guida Museo Napoli 999. Die beste Veröffentlichung (farbig) *F. Winter* Das Alexandermosaik (Strassburg 1909). Vgl. *G. Welcker* Kleine Schriften (1844) III 460 fg. *Overbeck-Mau* Pompeji[4] 613 fg. *Hartwig* Röm. Mitt. 13, 1898, 399 fg. *G. Körte* ebenda 22, 1907, 1 fg. *Pernice* ebenda 22, 1907, 25 fg. 23, 1908, 11 fg.

650 **Taf. 314.** Achill entläßt Briseïs. Pompeji. Wandg. Guida Museo Napoli 1277. *Helbig* Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte (1868) Nr. 1309. *Herrmann-Bruckmann* Dkm. der Malerei des Altertums Tf. 10, wo im Text eine sehr feine künstlerische Analyse gegeben ist.

653 **Taf. 315.** Paris und Helena. Wandgemälde in Pompeji. *Herrmann-Bruckmann* Tf. 77; vgl. 71.

Spalte

654 **Taf. 316. 317.** *Abb. 203.* Aldobrandinische Hochzeit. Beste Publikation *Nogara* Le nozze Aldobrandine (Collezioni dei Palazzi Apostolici II, 1907), Taf. 1 fg.; Taf. 7 des Werkes ist eine sehr gute farbige Reproduktion, wogegen die Farbentafel bei *Springer-Michaelis* Handbuch der Kunstgesch.[9] (1911) Taf. 11 mit ihren karminroten Grundtönen ein vollständig falsches Bild gibt. *G. Rodenwaldt* (Komposition der pompejan. Wandg. (1909) 17 fg.) hat vermutet, daß die „Mauer" im Hintergrund nicht dem griech. Original entstamme, sondern von dem römischen Wandmaler hinzugefügt sei. Dies vermutet R. teils aus seiner Grundanschauung heraus, daß die Ausgestaltung der Hintergründe erst eine Errungenschaft der „römischen" Malerei sei, teils weil das Pfeilerkapitell in der Mitte des Bildes dieselben Formen hat wie die der architektonischen Umrahmung. Der zweite Grund ist von geringem Gewicht, denn ebensogut konnte der Maler diese Form von dem Bilde aus auf die Umrahmung übertragen; außerdem wissen wir, daß ein antiker Künstler in Einzelheiten gern frei kopiert. Jene Grundanschauung Rodenwaldts aber mußte, wie schon zu Sp. 611 bemerkt, leider als unhaltbar zurückgewiesen werden, was am ausführlichsten geschehen ist von *Pfuhl* (Götting. Gelehrte Anz. 1910, 824 f.). Doch haben grade *Pfuhl* und ihm folgend — wenn auch mit einigem Widerstreben — *Amelung* (*-Helbig* Führer[3] I Nr. 416) für die Aldobrandinische Hochzeit Rodenwaldts Gedanken aufgegriffen. Sie halten das Bild für die Schöpfung „eines ‚neu-attischen' Klassizisten, der die mannigfachsten Anregungen, auch wohl ganze Figuren aus Schöpfungen der hellenistischen Kunst entnommen haben mag." Trotzdem empfindet Amelung sehr wohl, daß die ganze Farben- und Lichtstimmung wundervoll einheitlich ist und daß „die Gruppenkomposition . . . mit diesem Hintergrund rechnet. Man müßte für das Original einen ganz analog konstruierten und getönten Hintergrund voraussetzen." Aber warum da dem Kopisten den Umweg zumuten, daß er den ursprünglichen Hintergrund verwirft und einen neuen erfindet? Allerdings hat man den Sinn dieses Hintergrundes bisher nicht ganz erkannt und keinen „Zusammenhang dieser vielfach und unregelmäßig umbiegenden kulissenartigen Mauer mit dem dargestellten Vorgange" gefunden. (Amelung) Ich wiederhole daher die im Text gegebene Erklärung: es ist eine Art Durchschnitt des Hauses. Rechts hinter den drei Mädchen ist das Freie. Von ihnen bis zum Hymenaios ist die Vorhalle. Dieser selbst sitzt auf der Schwelle, die als ein in der Hochzeitssymbolik besonders wichtiger Gegenstand ausdrücklich dargestellt ist. Dann folgt das Hauptgemach, rechts begrenzt durch den Pfeiler, links (im Rücken der Peitho) durch eine Wand, die senkrecht aus der Rückwand vorspringt. In dieser Wand befindet sich eine Tür, in deren breiter Laibung die Brautmutter steht. Ganz links endlich ist der

Spalte

654 Küchen- oder Wirtschaftsraum, wo sich die Dienerinnen aufhalten, die eben das warme Wasser gebracht haben. Freilich ist das alles nicht realistisch und naturgetreu dargestellt. Aber wer, der die ältere griechische Kunst kennt, kann daran Anstoß nehmen? Es ist die unmittelbare Fortsetzung der Darstellungsweise, die wir auf den Vasen des 5. Jahrhunderts kennen, wo eine Tür das Haus bedeutet, eine Säule den Tempel oder Palast, ein kahler Baumstamm den Wald. Damit erledigt sich auch Amelungs verlegene Frage: „Steht das Lager der Braut unter freiem Himmel?" Gewiß nicht. Denn der Grieche verlangt solche Dinge nicht realistisch dargestellt zu sehen, und der Pfeiler und die Schwelle sind für seine ausdeutende Phantasie genügende Gewähr für die Verschwiegenheit des Brautgemachs. Es ist dasselbe künstlerische Prinzip der „Anregung" statt des realistischen Ausmalens, das in den ersten Jahren des Münchener Künstlertheaters mit so überzeugender Schönheit angewendet worden war. Ich halte es auch bei der Aldobrandinischen Hochzeit für sehr möglich, ja wahrscheinlich, daß ihre „Kulissen" durch Bühnenhintergründe angeregt worden sind, doch muß ich die Ausführung dieses, auch zu Taf. 315 Sp. 654 angedeuteten Gedankens an anderer Stelle geben. — Weitere, hauptsächlich von Pfuhl (S. 825) für die klassizistische Natur der Aldobrandinischen Hochzeit vorgebrachte Gründe erledigen sich leicht: das Format, ein langer Fries, spreche für rein dekorative späte Entstehung. Aber was wissen wir denn von den Formaten älterer griechischer Bilder? Das einzige Bild, das wir sicher kennen, die Alexanderschlacht, hat ebenfalls langgestreckte Abmessungen! Ferner: die klassisch ruhige Stimmung des Ganzen stehe im Widerspruch zu dem hellenistischen Charakter der Gewandmotive. Kann es denn in der hellenistischen Zeit nur aufgeregte Gesten geben? Ist nicht das Helenarelief Taf. 284 eben so vornehm wie die aldobrandinische Hochzeit und sind nicht viele Idyllen Theokrits voller Zartheit und Stille? Endlich: das berühmte Gemälde Aëtions, die Hochzeit Alexanders mit Roxane, stehe mit seinem „fackelerhellten Intérieur mit den scherzenden Putten in diametralem Gegensatz" zu unserem Gemälde. Selbst wenn das zutreffend wäre, kann man denn eine solche Szene nur in einem einzigen Sinne behandeln? Aber wir wissen ja gar nicht, wie das „Intérieur" des Aëtion aussah. Wohl aber können wir aus Lukians Beschreibung merken, daß auch dort die Haltung der Hauptpersonen die allerfeierlichste Stimmung spiegelte. Die Eroten, weit entfernt diese Stimmung zu stören oder ins Burleske zu ziehen, sind mit ihrem kindlichen Übermut das feinste Kontrastmittel, um den gehaltenen Ernst der Hauptpersonen erst recht wirksam zu machen — was Sodoma in seinem Gemälde in der Farnesina vortrefflich nachgefühlt hat. Ein ganz ähnliches Kontrastmittel fanden wir bei der Aldo-

Spalte

brandinischen Hochzeit: die triviale Geschäftigkeit der Außengruppen gegenüber der göttlichen Feierlichkeit der Mitte. Je länger man sich in die aldobrandinische Hochzeit vertieft, desto größer und schöner offenbart sie sich als ein in allen Teilen durchdachtes und geschlossenes Kunstwerk. Eine neue Stütze dürfte diese Anschauung durch die herrlichen Fresken der Villa Gargiulio finden (Notdegli scavi 1910, 139—145 m. Abb.), die in den Gewandmotiven hellenistisch, in der Grundauffassung aber genau solche Situations- und Stimmungsbilder sind wie die aldobrandinische Hochzeit.

Die Erklärung des sitzenden Jünglings als Hymenaios hat *C. Robert* (Hermes 35, 1900, 657 fg.) überzeugend entwickelt. Doch kann ich seiner Anschauung über Ort und Zeit des Ganzen — es sei der Hochzeitsmorgen im Jungfrauengemach — nicht beistimmen. Denn dies übergroße Bett im Mittelpunkt des Bildes kann nicht im παρθενών stehen. Es kann für den antiken Beschauer und nach der Typik der älteren Hochzeitsdarstellungen nur das Brautbett selbst bedeuten, den Thalamos, den lectus conjugalis. Wir sehen, um es zu wiederholen, denjenigen wichtigsten Augenblick des Hochzeitstages, der auch durch das Absingen des Epithalamiums gefeiert wird und den der fromme Glaube mit hundert abergläubischen Gebräuchen gegen die bösen Daemonen umgeben hat, nämlich den Eintritt der Braut ins Hochzeitsgemach. Auf unserem Bilde aber wissen wir sie im Schutze guter Geister und Götter. Der gleiche Augenblick ist auf den schönen tarentinischen Thonreliefs des 5. Jahrh. dargestellt, die zuletzt *Pagenstecher* Eros und Psyche (Sitzber. Heidelberger Akad. 1911, 9, S. 30, 2b, c) behandelt hat.

657 **Taf. 318.** Drei Chariten. Guida Museo Napoli 1375. — Die Wiederholungen zusammengestellt bei *O. Jahn* Entführung der Europa S. 34 Anm. 5 A—F (Denkschr. d. Wiener Akad. 19, 1870). *Furtwängler* in Roschers Myth. Lex. I 884. *Escher* bei *Pauly-Wissowa* Realencykl. III 2167. *Herrmann-Bruckmann* Dkm. der Malerei Taf. 49; vgl. Taf. 50; S. 62 fg. — Die alte Frage, ob die Gruppe für Plastik oder für Malerei zuerst erfunden sei, ist von *Herrmann* gegen die bisherige Meinung sehr richtig für die Plastik entschieden worden. Denn es war ganz verkehrt zu sagen: weil die drei Gestalten so ganz für eine Ansicht berechnet und in eine Fläche gedrängt sind, muß ein Maler diese Komposition erdacht haben. Im Gegenteil! Der Maler hätte die Figuren mit Leichtigkeit gelöst in den Raum zu stellen vermocht. Der Bildhauer hingegen konnte sie nach dem antiken Reliefgefühl, das fast die ganze alte Plastik beherrscht, gar nicht anders zu einer Gruppe zusammenbringen als flach nebeneinander gereiht. Daß aus der Not eine Tugend wurde und eine der wirksamsten und einprägsamsten Gruppenkompositionen der Antike entstand, war also eine Frucht jener

Spalte

künstlerischen Konsequenz, durch die die alte Kunst ihre Überlegenheit so oft bewährt. — All zu kurz scheint sich mir *Klein* Gr. Kunstg. III 341 mit dem Problem abzufinden. Die Gruppe könne ihren malerischen Ursprung nicht verleugnen, weil — Raffael sie in einem Bilde kopiert hat (dem übrigens recht schwachen Jugendbild in Chantilly bei Paris; Klassiker der Kunst I, Raffael Taf. 3).

658 **Taf. 319.** Nereide auf Meerpanther. *Helbig* Wandgemälde Nr. 1036. Museo Borbonico VI Taf. 34. — Der Poseidonfries *Furtwängler-Wolters* Glyptothek[2] Nr. 239. Brunn-Bruckmann Dkm. Taf. 124. *Furtwängler* Intermezzi S. 36 die Figur a rechts. — Zu der skopasischen Gruppe vgl. die verständige Behandlung der Frage bei *W. Gang* Nereiden auf Seetieren S. 19 fg. (Jenaer Diss. 1907), wo sehr viel einfachere Motive als Nachklänge derselben betrachtet werden, wogegen unser Stabianer Bild als eine hellenistische Erfindung angesehen wird (S. 43). Dies scheint mir jetzt auch das wahrscheinlichere.

659 **Taf. 320.** Mumienbildnisse aus dem Faijûm. *G. Ebers* Antike Porträts, die hellenist. Bildnisse aus dem Faijûm (Leipzig 1893). *R. Graul* Die antiken Porträtgemälde aus dem Faijûm, mit Anhang von *O. Donner von Richter* (Leipzig, Seemann 1888, auch in Lützows Ztschr. f. bild. Kst. 1888.) Die damals von dem Verleger E. A. Seemann mit Heydemann zusammen geplante Gesamtveröffentlichung der Grafschen Sammlung scheiterte, als Heydemann die Aufgabe nicht „in Grafs Sinne“ (d. i. mit Hinaufdatierung in die hellenistische Zeit) zu lösen bereit war (vgl. Nachwort des Verlegers in der Schrift von Graul). Leider ist es dann zu einer wissenschaftlichen Verarbeitung überhaupt nicht gekommen. Im Jahre 1903 ist ein „Katalog zu Theodor Grafs Galerie antiker Porträts aus hellenistischer Zeit (Wien 1903 Selbstverlag des Eigentümers)“ zu Verkaufszwecken verbreitet worden, nachdem die besten Stücke bereits früher verkauft waren. Gleichzeitig wurden auch einzelne Lichtdrucktafeln — wohl die ursprünglich für die Heydemannsche Publikation bestimmten — mit daran gehefteten Photographien von Ptolemäermünzen versandt. Jetzt scheint die Grafsche Sammlung gänzlich aufgelöst. Da leider durch das ebenso eigennützige wie törichte Verhalten des Besitzers zur richtigen Zeit die wissenschaftliche Verarbeitung dieser unschätzbaren Reste alter Malerei vereitelt worden ist, so erwächst nunmehr die viel schwierigere, aber dringende Aufgabe, das überallhin zerstreute Material wieder zu sammeln in einer Publikation, die mit den heutigen technischen Mitteln die besten Stücke farbig bringen müßte. Zur richtigen Datierung *Flinders Petrie* Hawara, Biahmu and Arsinoë. *U. Wilcken* Jahrb. d. Inst. 4, 1889, 1 fg. *C. C. Edgar* Journ. hell. stud. 25, 1905, 224 fg. Neueste Funde von Hawara bei *Flinders Petrie*, Roman Portraits (Egyptian Research Account Bd. 17, 1911); *derselbe*

Spalte

The Hawara Portfolio, paintings of the Roman age, found 1888, 1911; 52 Farbentafeln (London 1912.) — Zur künstlerischen Beurteilung *W. Weisbach* Impressionismus I (1910). — Zur enkaustischen Technik *O. Donner von Richter* in der Einleitung zu *Helbigs* Wandgemälden der campan. Städte (1868) S. X fg; *ders.*, Röm. Mitt. 14, 1899, 119 fg. *C. Robert* Votivg. eines Apobaten (19. Hall. W. Prgr. 1895) S. 10 fg. *F. Winter* Jahrb. d. Inst. 12, 1897, Anz. 132 fg. Weitere ältere Literatur bei *Rossbach* in Pauly-

Spalte

Wissowa Realencykl. V 2570. Die neueren Untersuchungen von *E. Berger* Maltechnik des Altertums (Neue Aufl. München 1904) sind mehrfach angefochten worden. Vgl. *F. Gerlich* Neue Jahrb. f. d. klass. Altertum 11, 1908, 127—147. *E. Raehlmann* Maltechnik der Alten (1910). *O. Breitschedel* Technik der röm.-pompej. Wandmalerei (München 1911).

661 *Abb. 204.* [Dichterin, Wandgemälde. *Helbig* Wandg. d. camp. Städte Nr. 1422. Museo Borbonico XIV 31

Abb. 206. Aphrodite und Eros. Terrakottastatuette aus demselben Frauengrabe bei Intepe in der Troas, wie Abb. 58. Ende des 5. Jahrh. v. C. Konstantinopel, Ottomanisches Museum.

Vergleichende Liste

der Tafeln und Abbildungen der 1. und 2. Auflage.

(Die stehenden Zahlen bezeichnen die Tafeln, die *kursiv* gedruckten die Textabbildungen.)

Tafeln		Tafeln		Tafeln		Tafeln	
1. Auflage	2. Auflage	1. Auflage	2. Auflage	1. Auflage	2. Auflage	1. Auflage	2. Auflage
1	19. *3*	35	226	71	—	107	129
2	3	36	241	72	95	108	128
3	4	37 l.	*157*	73	164	109	*166*
4	5	38	172	74	*95*	110	202
5	8	39	173. *101*	75	227	111	54
6	6	40	*102. 104*	76	46	112	55
7	7	41	193	77	228	113	*21*
8	9	42	303	78 r.	*46*	114	*141. 142*
9	—	43	280	79	*139*	115	47
10	20	44	282	80	—	116	*140*
11	11	45	116	81	—	117	110
12	12	46	—	82	43	118	49
13	—	47	273	83	*137. 138*	119	50
14	—	48	118	84	45	120	51
15 r.	23 r.	49	85	85	233	121	48
16 l.	16 r.	50	84	86	—	122	—
16 r.	13 r.	51	104	87	247	123	52
17	21	52	40. *14. 15*	88	248	124	53
18 l.	14 l.	53	39. *12. 13*	89	292	125	204
18 r.	1	54	198	90	288	126	205
19	17	55	*130. 135. 136*	91 r.	290 l.	127	207
20	18	56	42	92	289	128	—
21	24	57	141	93	176	129	206
22	25	58	142	94	177	130	*191*
23 l.	37 r.	59	*159*	95	127	131	*197*
24	111	60	148	96	249	132	*192*
25 l.	38 l.	61 l.	242 r.	97	124	133	*199*
26	—	62 unten	*160*	98	125	134	308
27 l.	83 r.	63	*131-133*	99	250	135	*194*
28	86	64	196	100	144	136	201
29	112	65	175	101	143	137, 1	*36*
30	115	66	301	102	145	137, 2	*176*
31	239	67	*188*	103	121	137, 5	*112*
32	114	68	*153*	104	*61*	137, 6	*113*
33	*156*	69	243	105	275	137, 13	*175*
34	225	70	*161*	106	*58. 206*	137, 16	Spalte *428*

Tafeln	
1. Auflage	2. Auflage
137, 17	*177*
137, 26	*92*
137, 28	Spalte 453
138 l.	*174*
139	270
140	*183*
141	272
142	269
143	267
144	130
145	186
146	56
147	57
148	59
149	211
150	165
151	234
152	293
153	286
154	—
155 l.	66
156	*26*
157	210
158	70
159	231
160	100
161	92
162	183
163	62
164	213
165	105
166	106

Tafeln	
1. Auflage	2. Auflage
167	73
168 l.	*154*
169	63
170	215
171	64
172	*96*
173	294
174	295
175	295
176	151
177	254
178	*171*
179	256
180	159
181	255
182	160
183	*81. 83*
184	252
185	139
186	158
187	157
188	259
189	285
190	74
191	75
192 r.	76 r.
193	108
194	216
195	218
196	219
197	195
198	217

Tafeln	
1. Auflage	2. Auflage
199	262
200 r.	*173*
201	190
202	167
203	236
204	77
205	*29*
206	222
207	*149*
208	174
209	221
210	223
211	296
212	88
213	237
214	82
215	224
216 l.	320 r.

Abbildungen	
1. Auflage	2. Auflage
1	16
2	*38*
3	40
4	242 l.
5	*158*
6	*114*
7	*114a*
8	*56*

Abbildungen	
1. Auflage	2. Auflage
9	*56 r.*
10	—
11	*59*
12	*60*
13	*167*
14	*196*
15	*198*
16	*193*
17	*200*
18	—
19	—
20	*145*
21	*47a*
22	*47a*
23	—
24	*152*
25	*45*
26	*82*
27	*87*
28	*86*
29	*168*
30	*69*
31	*85*
32	*84*
33	*27*
34	*28*
35	—
36	*148*
37	*150*
38	*155*

Druckfehler.

Sp. 16 Z. 10 v. o. lies „Tafel 17“ statt „Tafel 18“.
Sp. 24 Z. 18 v. o. lies „Tafel 3“ statt „Tafel 5“.
Sp. 33 Z. 5 v. u. lies „dem“ statt „denen“.
Sp. 71 Z. 10 v. o. lies „ἄγαν“ statt „ἀγάν“.
Sp. 93 Z. 12 v. o. lies „Tafel 49“ statt „Tafel 50“.
Sp. 95 Z. 2 v. o. lies „Parthenonfries“ statt „Parthenonmetopen“.
Sp. 106 Z. 21 v. u. lies „1,68 m“ statt „0,168 m“.
Sp. 231 Z. 10 v. o. lies „ihn“ statt „ihm“.
Sp. 250 Z. 1 v. o. lies „Tafel 44“ statt „Tafel 45“.
Sp. 329 30, Abb. 80, a, b lies „de Clercq“ statt „Leclercq“.
Sp. 404 Z. 19 v. u. lies „Abb. 131“ statt „Abb. 132“.
Sp. 404 Z. 9 v. u. lies „er“ statt „es“.
Sp. 416 Z. 9 v. u. lies „Abb. 121“ statt „Abb. 117“.
Sp. 416 Z. 6 v. u. lies „Abb. 122“ statt „Abb. 121“.
Sp. 437 Z. 15 v. o. lies „Abb. 164“ statt „Abb. 163“.
Sp. 441 Z. 6 v. o. lies „Abb. 164“ statt „Abb. 163“.
Sp. 443 Z. 15 v. o. lies „Unterlid“ statt „Unterlied“.
Sp. 444 Z. 17 v. o. lies „193,4“ statt „93,4“.
Sp. 445 Z. 18 v. u. lies „Abb. 165“ statt „Abb. 164“.
Sp. 481 Abb. 144 lies „Tafel 212“ statt „Tafel 208“.
Tafel 105 links lies „Abb. 47“ statt „Abb. 46“.
Tafel 105 rechts lies „Abb. 46“ statt „Abb. 45“.

REGISTER.

Fette Zahlen bedeuten die Tafeln.
Kursive „ „ „ Textabbildungen.
Stehende „ „ „ Spalten.
Alle Spaltenzahlen über 662 beziehen sich auf die Nachweise.
Br. St. = Bronzestatuette. — F. O. = Fundort. — Terr. St. = Terrakottastatuette. — zg. = zugeschrieben.

A. KUNSTGESCHICHTLICH.

I. AEGYPTISCH.

1. Altes Reich.

Statuen: **1-10.** 9. 14-18. 22. 25. 40. 68. 157. 663. *Reliefs:* **19.** **20.** *3.* 26. 664.

2. Mittleres Reich.

Statuen: **11.** **12.** **13** l. 19. 20. 663.

3. Neues Reich.

Statuen: **13-17.** *1.* 11. 20-24. 663-664. Künstler Iwti 664. *Reliefs:* **21-23.** 22. 27. 664. *Malerei:* **25.** *2.* *4.* 22. 30. 318. 664.

4. Spätzeit.

Statuen: **18.** 25. 664. *Relief:* **24.** 28.

II. BABYLONISCH.

Statuen: **27-29.** 38. 40. 43. 68. 665. *Reliefs:* **26.** **33.** 5. 33. 36-39. 42. 46. 665. 666.

III. ASSYRISCH.

Statue: **30.** 42. 43. 666. *Reliefs:* **31.** **32.** 35. 44. 666. *6.* 36. 61.

IV. KRETISCH-MYKENISCH.

Malerei: Jüngling mit Trichter **34.** 55. 666. Stierspiele 54. 666. Miniaturbilder 57. 59. Bemalte Vasen 50. 51. in aegypt. Gräbern 51. *Reliefs:* Erntezug (Speicksteinvase) **36.** 36. 59. 61. 667. Belagerte Stadt (Silberbecher) 8. 61. 667. Goldbecher von Vaphio 54. Steintrichter von Hagia Triada 56. Löwentor 558.
Kleinplastik: Springer 7. 55. 157. Frauenstatuetten **35.** 57.

V. GRIECHISCH.

1. Archaisch.

a. *Statuen:* Daidalos, Choros für Ariadne 59. Herakles 160. — Apoll von Tenea **37** r. 80. 315. 668. *10.* 81. *127.* 432. **193,1.** 437. Apollon von Volomandra **37** l. 80. 668. mit Rehkalb (Kanachos) **38** m. 82. 668. Torso von Milet **103** l. 197. 202. 680. eines Jünglings, Akropolis **103** r. 198. 202. 680. Athlet, ebenda (Br. St.) **38** l. *11.* 82. 668. Hermes mit Widder (peloponn.) **38** r. 82. 668. Zeus von Dodona (Br. St.) **83** l. 161. 164. 675. Krieger desgl. **83** r. 163. 173. 675. Herakles angreifend (Br. St.) *37.* 166. 675.
Nike „des Archermos" 159. Inschr. auf der Akropolis 233. Nike (Br. St.) *33.* 159. 260. 674. Nikandre von Delos *50.* 228. 234. 286. 681. Hera des Cheramyes *51.* 229. 235. 286. 355. 681. Chares von Teichiussa *88.* 354. 690. Athena „des Endoios" *89.* 355. 364. 690. Akropolismädchen **112-114** r. 231. 293. 681. Köpfe **238.** 507. 699. **239.** 508. 699. **240.** 508. 699. Haar, Mund 545. 547. Antenor, Mädchenstatue 168. 234. Tyrannenmörder 168. 675. Artemis „des Menaichmos und Soïdas" **115.** 237. 681. Aphrodite von Hermione (Br. St.) **146.** *73.* 314. 85. 687. Nackte Gelagerte (Terr. St.) *72.* 315. 379. 687. Ehepaar auf etrusk. Thonsarkophag **175.** 390. 692.

b. *Köpfe:* Rayet **197.** 455. 696. Rampin **225.** 493. 698. Athena vom Alten Tempel *128.* **193,** 2 (Auge). 438. Behelmter (Onatas) **226.** 494. 698.

c. *Reliefs:* Butades als Erfinder 547. 701. Zwei Jäger (Br. St.) *178.* 565. 701. Grabrelief von Chrysapha *179.* 557. 701. des Aristion, W. des Aristokles *181.* 569. 702. eines Läufers **263.** 565. 701.

d. *Malerei, Jonisch:* Bularchos von Samos 618. Kalliphon von Samos 618. Euphorbos-Teller *35.* 160. 164. 674. Gelageszene, etrusk. Wandg. Corneto **301.** *188.* 615. 706. Würzburger Phineusschale *34.* 159. 674. Busiris-Hydria **302.** *189.* 617. 706.

e. *Malerei, Attisch:* Thonpinax, Krieger **300.** 612. 705. Grabstele des Lyseas *182.* 569. 702. Kimon von Kleonä (Perspektive) 607. 705. Euphronios, Hetärenpsykter *74.* 316. 687. Antaioskrater 623. Schalen-Innenbilder (zg.) **303, 1; 3; 4.** *190.* 619. 706. Sosias, Schale **304.** 191. 620. 706. Brygos (zg.) **303,** 2. 619. 706. Hieron 243.

2. Strenger Stil.

a. *Statuen:* Giebel von Aegina, Ost **86.** 173. 178. 202. 675. **172** m. 382. 692. **180.** 397. **193, 3.** 438. West **111, 2.** 213. **114** l. 236. 681. (Kopf **241.** 509. Ohr **196, 1.** 404). **172** o. 382. 692. Akroter *157.* 510. und die attische Skulptur 83. Aegineten verw. Krieger, Modena **94.** 182. 173. 676. — Kritios und Nesiotes, Tyrannenmörder **84.** **85.** 88. 161. 167. 246. 675. Rumpf **104.** 99. 204. Herstellung *38.* 167. 171. Kritios verw. Knabenstatue **40.** 85. 88. 101. 204. 232. 668. *14.* *15.* 87. — Hagelades 89 (zg.) Stephanosfigur **41.** 88. 91. 110. 300. 668. — Dionysos (Br. St.) **45.** 93. 669. Gerätträger desgl. **39** l. *12.* *13.* 84. 85. 668. Apoll Pompeji (spartanisch) **43.** 90. 91. 96. 668. Replik Mantua 91. Ringkämpfergruppe (Br. St.) **90.** 178. 675. Bronzebecken mit desgl. *40.* 198. Pythagoras Rhythmus 99. 177. Hinkender Philoktet 177. Tübinger Hoplitodrom **89.** 161. 162. 176. 177. 183. 305. 675. Grabrelief eines Athleten (Delphi) **265.** 571. 572. 702. — Omphalosapollon **105** r. *46.* 199. 204. 680. Choiseul-Gouffier, Kopf *139.* 199. 462. Wagenlenker Delphi **199.** *134.* 459. 696. — Mädchenstatue Barracco **116.** 238. 681. „Aspasia" **117.** *52.* 238. 264. 682. Hestia Giustiniani **118.** 241. 264. 682. Wettläuferin **142.** 305. 686. Esquilinische Venus (Hydna) **148.** 320. 688. — Giebel von Olympia, Ost, Herstellung *114.* 403. 405. Einzelnes *101.* *102.* 386. *109.* *110.* 396. **185.** 402. 693. West, Herstellung *16.* *114* a. 89. 408. Apollon **42.** 89. 668. (Auge **193, 4.** 439. Ohr **196, 2.** 444). Andere Statuen **242.** *158.* 510. *103.*

104. 386. *131-133.* 459. *159. 160.* 510.

b. *Köpfe:* Jüngling, blonder, Akropolis **198.** *130.* 456. 696. Mit Haarrolle *135. 136.* 461. 696 Apoll Chatsworth *137. 138.* 461. 468. 696. Dionysos („Platon") **227.** 495. 698. Sphinx Ägina **244.** *162.* 514. 699. Frauenbüste von Elche **243.** *161.* 513. 699.

c. *Reliefs:* Metope Selinunt **287.** 592. 704. Ludovisischer Altaraufsatz **147. 280. 281. 282.** 318. 585. 688. 703. Grabstele von Nisyros **264 l.** 570. 702. Sog. trauernde Athena **273.** 578. 702.

d. *Malerei:* Polygnot von Thasos 607. 705. Schattengebung 551. Vierfarben 612. Gemälde in der Bunten Halle 627, im Theseustempel 627 vgl. **307,** in Delphi 634, in Platää 626 vgl. **306.** Vasen unter seinem Einfluß: Orpheuskrater **305.** 623. 706. Freiermord **306.** *192.* 626. 706. Kentauren- und Amazonenschlacht **307.** 627. 707. Mikon, Genosse Polygnots 607. Amazonenschlacht vgl. **307.** 627. 707. Kentauren 627. Argonauten 631.

3. Blütezeit des 5. Jahrhunderts.

a. Jonisch: Nereiden von Xanthos **121. 122.** *107.* 253. 267. 283. 296. 300. 391. 682. Nike des Paionios von Mende **123.** *59-61.* 160. 256. 296. 682. Rasende Mänade (Rel.) **274.** 579. 703. Tänzerinnen von Intepe (Terr.-St) *58.* 263.

b. Attisch-jonisch. Phigaliafries **292.** 598. 704. Nikebalustrade **275.** 580. 703.

c. Myron. Schüler des Hageladas 89. Beurteilung in hellenistischer Zeit 463. Diskobol **97. 98.** 72. 106. 107. 163. 186. 677. (Kopf **200.** 463. 696.) Marsyas **95.** 73. 108. 161. 183. 245. 676. Tänzer in gleichem Motiv (Br. St.) *41.* 183. 677. Athena der Marsyasgruppe **119.** 243. 682. *53-55.* 278. 426. Kopfreplik Dresden *164.* 517. Auge **194,1.** 441. Ladas 566. Schule und Kreis: Lykios 109. Münchener Öleingießer **55.** 107. 108. 111. 114. 670. Ergänzung *20.* 108. Theseionfries **292.** 598. 704. Dornauszieher **164.** 357. 690. Aufstellung *93.* 358. Niobidin Mailand **149.** *76.* 182. 322. 359. 688. Niobide Kopenhagen **172** u. 382. 692. Jüngling Subiaco **92. 93.** 180. 676.

d. Phidias. Schüler des Hegias 91. angebl. des Hageladas 89. Freund des Perikles 89. Im Wettstreit mit Alkamenes 373. Athena Parthenos *57.* 274. 269. 356. Pergamenische Nachbildung 74. Athena Lemnia **120.** *56.* 93. 242. 247. 276. 682. Kopf **247. 248.** *164.* 522. 699. Auge **194,3.** 441. Haar 445. Zeus, elische Münze *90.* 356. 690. *151.* 496. in Dresden **229.** 497. 698. bei Amelung **228.** 495. Aphrodite Urania 243. 265. Kapitolinische Amazone **143.** 309. 329. 687. Auge **194,4.** 441. Weiblicher Kopf aus Herculanum **246,** nicht Amazone 518, aber phidiasisch 522. 699. — Anadumenos Farnese **49.** 93. 102. 103. 669. Kasseler Apoll *47.* 680. **105 l.** (Rumpf). 199. 206. 468. Kopf Replik Palazzo Vecchio **201.** 467. 697. Auge **194,2.** 441. Hermes Ludovisi **44.** 92. 93. 103. 668. „Germanicus" *17.* 92.

e. Alkamenes. Schüler des Phidias 72. und im Wettstreit 373. „Aphrodite in den Gärten", von Fréjus **124.** 264. 265. 301. 682. Mädchenstatue vom Palatin **125.** 266. 301. 683. Mädchenkopf Louvre **250.** 529. 700. Enkrinomenos, vielleicht der antretende Diskobol **54.** 99. 105—108. 669.

f. Agorakritos. Schüler des Phidias 265. Basis der Nemesis in Rhamnus 640. zg. Athena Medici **126.** 266. 683.

g. Parthenon. Ostgiebel **168.** 269. 364. **176.** 390. **177.** 105. 106. 390. **249.** 527. 700. Westgiebel **127.** 269. 300. 683. **173.** 387. Metopen **288.** 593. 704. Fries **289-291.** *185.* 593. 704. Kurvatur der Stufen 374. Baumeister Iktinos 597.

h. Kreis und Schule des Phidias. Jünglingskopf Akropolis (Stil der Parthenonmetopen) **202.** 471. 697. Mädchenstatuette ebenda **128.** 271. Karyatide v. Erechtheion **129.** 271. 683. Aphrodite und Eros, Thonform *62.* 268. 276. 683. Frau an Pfeiler (Terr. St.) *48.* 226. 268. Orpheusrelief **283.** 586. 703. Weihrelief an Demeter und Kore **277 r.** 581. 703. an Echelos und Basile **276.** 581. 703. Grabrelief eines Jünglings, von Salamis, **266.** 572. 702, der Hegeso **270 l.** 574. 702.

i. Unbestimmte Schule. Idolino **52. 53.** 105. 359. 669. Kopf **204. 205.** 472. Kopf eines Jünglings, von Benevent **206.** 472. 697, eines Faustkämpfers, in München **207.** 472. 697, eines Persers, aus Kypros *153.* 500. Athena von Leptis *166. 167.* 529. 700. Nacktes Mädchen, aus Beroea (Br. St.) **150.** *77.* (Kopf) 326. 688. Gauklerin (Terr. St.) *75.* 317. 688. Grabstele aus Pella **264 r.** 571. 702. Weihrelief aus Gortyn **277 l.** 582. 703. Sphinxkopf vom „lykischen Sarkophag" *174.* 545. 701. Münzschneider Kimon (Syrakus) *177.* 548.

k. Kresilas. Perikles **233.** 499. 699. Auge **194,6.** 442. Matteische Amazone zg. **145.** 309. 329. 687. Pallas von Velletri 310. Vulneratus deficiens (Krieger von Bavai) *71 a.* 308. 310. 687.

l. Phradmon. Amazone 306. 310.

m. Polyklet. Schüler des Hageladas 89. Lehrer und Theoretiker 121. 241. Kanon 97. Einansichtigkeit 120. Flächige Körperformen 209. 231. Schreitmotiv 95. Desgl. vorpolykletisch **45.** 95. 669. **46.** 96. 99. 100. 117. 669. — Hera von Argos 104. Doryphoros **47.** 95. 97. 117. 134. 669. Rumpf **106 l.** 206. Knie **110 m.** 212. Kopf *140.* 471. **203.** 464. 471. 697. Auge **194,5.** 441. Aufstellung *18.* 358. Pan mit Syrinx (Br. St.) **48.** 102. 669. Diadumenos, aus Delos **50.** 102. 329. 330. 669. in Madrid 103. Berliner Amazone zg. **144.** 309. 329. 687. Weiblicher Kopf aus Herculanum fälschlich zg. **246.** 518. 699. Westmakottscher Athlet (Kyniskos) **51 l.** 104. 669. Attische Wiederholung aus Eleusis **51 r.** 72. 104. 669. Nudus talo incessens 186. 187. 677. 679. Schule: Sog. Narkissos zg. **65.** 123. 125. 130. 135. 327. 329. 672. Öleingießer Petworth *19.* 108. Weiblicher Torso Neapel **151.** *79.* 327. 331. 688. Aphrodite de Clercq *80 a. b.* 329. 331. desgl. angelehnt, Dresden (Br. St.) **152.** 329. 688. Diskobol „des Naukydes" 670.

n. Malerei. Agatharch von Samos 608. Apollodor von Athen (Skenographos) 608. 705. Alexandros von Athen (Kopist) **310.** 639. 707. Zeuxis und die Modelle von Kroton 201. Elfenbeinzeichnungen **311.** 639. 708. Grabstein des Mnason **309.** 637. 707. Gravierter Klappspiegel *187.* 605. 642. Ficoronische Ciste **308.** *193-195.* 631. 707. Kodrosschale *196. 197.* 634. 707. Vasenmaler Meidias und Aristophanes 640. 641. Gigantenvase von Melos *198. 199.* 640. 641. 708. Attisches Kinderväschen *117.* 412. 693.

4. 4. Jahrhundert.

a. Übergangsmeister. Kephisodot d. Ä. Eirene mit Plutos **130.** 110. 133. 275. 683. Plutosknabe, Replik aus dem Piräus **186.** 416. 693. Ergänzung der Gruppe *177.* 416. Hermes mit Dionysoskind *23. 24.* 124. 126. 130. 131. 133. 672. Timotheos. Figuren von Epidauros 275. Leda *63.* 275. 683. Mausoleum 502. Euphranor. Kanon 101.

102. 674. Polykles. Hermaphroditus nobilis 393.

b. Meister d. 1. Hälfte d. 4. Jahrh. Apollon (Adonis) von Centocelle 56. 109. 110. 670. Adonis von Capua 67. 124. 130. 135. 673. Herakles von Brigetio 57. 111. 670. Jünglingsstatue Boston 58. 111. Athlet mit Schabgerät, aus Ephesos 60. 113. 121. 670. (Kopf 208. 474.) Marmorreplik Florenz *21.* 114. (Kopf *141. 142.* 474.) desgl. von Frascati 114. auf Gemme 114. Hermes von Antikythera 61. 92. 115. 119-121. 670. (Kopf 209. 475.) Hypnos 110. 43. 192. Kämpfender Held (Herakles) 87. 174. 675. „Kephalos" (Br. St.) *96.* 362. 691. Poseidon (Br. St.) 59. 113. 670. Zeuskopf von Mylasa 230. 498. 698. Sitzende Göttin (Boston) *97. 98.* 364. 691. Aphrodite von Capua *169.* 531. Nike von Brescia 252 (Kopf). *168.* 531. 700. Frauenkopf aus Lerna 251. 530. 700. Sitzendes Kind 187 l. 420. 694.

c. Leochares. Einfluß Polyklets 102. Ganymed 192. Apoll vom Belvedere zg. 99. 192. 194. 677. Alexander Rondanini zg. 192. Maussoleum 502.

d. Bryaxis und Verw. Maussoleum 502. Sarapis 498. Zeusstatuette von Antium *91.* 357. 690. Poseidon Lateran 73. 125. 138. 673. Asklepios von Melos 231. 498. 699. von Epidauros *152.* 499.

e. Skopas. Einfluß Polyklets 102. Kriegerkopf von Tegea 211 r. 479. 697. (Auge 195, 1. 442). Heraklesherme von Genzano 211 l. 480. 697. Meleager *145.* 480. 697. Desgl. Kopf Medici 212. *144.* 480. 697. Ares Ludovisi 165. 361. 691. Weiblicher Kopf vom Südabhang der Akropolis 253. 532. 700. Römische Kopie dess. *170.* 532. Niobiden 297. Maussoleum 297. Kopf von da 234. 502. 699. Reliefsäule von Ephesos 592.

f. Praxiteles. Einfluß Polyklets 102. und Nikias 134. Reichtum 72. Einansichtigkeit der Statuen 120. Schönheit 110. — Hermes mit dem Dionysoskind (Olympia) 68. 129. 131. 135. 335. 673. Kopf 210. *143.* 479. 697. Auge 195, 2. 443. Ohr 196, 3. 444. Haar 445. Oberkörper 107. 210. Fuß 111, 4. *47a.* 213. Chlamys 225. Dionysoskind 107. *122.* 416. Ergänzung der Gruppe in Dresden *26.* 131. — Apollon Sauroktonos 70. 124. 135. 137. 193. 332. 673. desgl. Lykeios 482. Angelehnter Satyr (Periboëtos) 66. *25.* 129. 130. 147. 672. Hypnos fälschlich zg. 193. — Knidische Aphrodite 155. *82.* 312. 328. 332. 333. 689. Kopf Replik Kaufmann 254. 534. 700. vatikanischer *171.* 534. Aphrodite von Arles *87.* 343. 689. Replik Athen (Torso) 159. *86.* 343. 689. Aphrodite mit Schwert 154. 332. 336. 688. „Pseliumene" (Br. St.) *81.* 333. 336. 689. Aphroditekopf Petworth 256. 537. 700. Brunnscher Mädchenkopf (München) 255. 534. 700. — Kultgruppe in Mantinea 277. Musenreliefs von da *64.* 277. 683. Athena Florenz 131. 278. 284. 286. 684. Koische Aphrodite 686.

g. Schule des Praxiteles. „Kleine Herculanerin" von Aegion *65.* 279. 684. Polyhymnia, Vatikan 133. 282. 293. 684. Terrakottastatuette *49.* 226. Kephisodot d. J. Dichterin, Konservatorenpalast (Myro von Byzanz?) 134. 283. 284. 684. und Timarchos 671.

h. Lysipp. Und Eupomp 121. 671. Lehrer u. Theoretiker 121. unabhängig von Polyklet 102. neuer Proportionskanon 79. runde Körpertypen 209. 231. Vollender des Standfigurmotivs 113. Ausfallmotiv 175. Mehransichtigkeit 78. 120. Stimmungsausdruck 353. — Apoxyomenos 62. *146.* 118. 142. 147. 480. 671. Kopf 213. 480. Auge 196, 4. 444. Rumpf 106 r. 207. Knie 110. 212. Fuß 111, 5. 213. Aufstellung *22.* 119. 358. Bogenspannender Eros 63. 122. 671. (Kopf 215. 482.) Ausruhender Hermes 166. 361. 691. Zwei Ringer, aus Herculanum 91. 179. 162. 675. (Kopf 214. 482. 697. Herakles Farnese 72. 124. 136. 144. 673. Silen mit Dionysoskind 71. 124. 136. 144. 416 (Kind). 673. Poseidonkopf Chiaramonti 232. 499. 699. Poseidon im Lateran fälschlich zg. 73. 138. 673. Faustkämpferkopf aus Olympia (Pulydamas?) 235. 154. 502. 503. 699. Kairos 678. — Art des Lysipp. Ilioneus 183. 400. 401. 693. Ringergruppe Florenz 184. 401. 693. Große Herculanerin 132. 280. 284. 684.

i. Schule des Lysipp. Eutychides, Tyche von Antiocheia *100.* 376. 692. Boëdas, Betender Knabe 64. 122. 672. Phanis, Epithyusa (Mädchen von Antium?) 292. 136. *68.* 287. 685. 261. 544. Xenokrates, Kunsturteile 121. 671. Hellenistischer Herrscher, Thermenmuseum 75. 27. 140. 673.

k. Relief d. 4. Jahrh. Grabrelief des Alkias (gemalt) *180.* 556. 701. des Aristonautes 268. 573. 702. eines Jünglings, vom Ilissos 267. 572. 702. eines Mädchens (Stelenkrönung) *183.* 573. 702. der Ameinokleia 271. 577. 702. einer Frau, aus dem Piräus 270 r. 574. 702. einer Priesterin, am Dipylon 269. 574. 702. einer Familie 272. 578. 702. Weihrelief an Bendis 278. 583. 703. Amazonenfries vom Maussoleum 293. 598. 704. Säulenrelief von Ephesos 286. 591. 703. Seitenansicht und Köpfe vom Alexandersarkophag 294. 295. 599. 704.

l. *Malerei.* Eupomp 121. 671. Pamphilos von Sikyon als Theoretiker 609. Pausias von Sikyon, Enkaustik 609. (Mumienbildnisse 320. 659. 712). Nikias und Praxiteles 134. Antiphilos, Satyr Aposkopeuon 146. Nikomachos, Lehrer des Philoxenos 651. Apelles 72. 331. 609. Philoxenos von Eretria 610. 650, viell. Meister des Alexandermosaiks 313. 645. 650. 651. 708. Achill-Briseïs (pomp. Wg.) 314. 651. 708. Aëtion 710. Grotta dell' Orco (etrusk.) 312. *201.* 642. 708. — Hellenistisch: Aldobrandinische Hochzeit *203.* 316. 317. 655. 709-711.

5. Hellenistisch.

a. Lysippische Tradition. Tyche des Eutychides *100.* 376. 692. Mädchen von Antium (Phanis) 136. *68.* 287. 293. 375. 685. (Kopf 261. 544.) Herrscher (Br. St.) 75. *27.* 140. 673. Laufender Knabe, Madrid (Kairos?) 101. 193. 678. 679. Dionysos, Br. St. („Narkissos") 76 r. *28.* 143. 148. 155. 673. Borghesischer Fechter des Agasias 88. 98. 152. 162. 174. 675. Poseidon von Melos 74. 140. 143. 673.

b. Praxitelische Tradition. Aphroditekopf Petworth 256. 537. 700. Aphrodite von Ostia („Phryne") 160. 345. 689. von Medici 156. 338. 345. 689. von Ostia (kleine) *83.* 339. 689. von Syrakus 157. *84.* 340. 689. — Apollino 69. 124. 130. 134. 673. Dionysos von Priene (Statuette) 76 l. 142. 145. 673.

c. Attisches und Verw. Themis des Chairestratos, von Rhamnus 299. 686. Karyatiden auf der Pflanzensäule, Delphi 140. *70.* 297. 303. 685. Artemiskopf des Damophon von Messene *173.* 542. 701.

d. Kleinasiatisches. Agesandros von Antiocheia a. M. Künstler der Venus von Milo 259. *172.* 539. 540. 700. Doidalses, Badende Aphrodite 182. 399. 693. desgl. Torso von Vienne *111.* 400. Boëthos, Knabe mit Gans 190. 423. 694. Myron d. J. von Smyrna, Trunkene Alte *115.* 410. 693. Archelaos von Priene, Homerrelief 293.

e. Pergamenisch. Gallierstatuen: Sterbender im Kapitol 174. 389. 692.

(Kopf **221**. *148*. 486.) Stürzender in Venedig *150*. 488. 698. (Kopf **223**.) Kopf in Kairo **222**. 487. 698. in London *149*. 488. 698. — Schleifer aus der Marsyasgruppe **181**. 398. 693.

f. Rhodisch. Polyhymnia des Philiskos **137**. 293. 685. Laokoongruppe (Agesandros, Athanadoros, Polydoros) *155*. 503. 699. (Kopf des Laokoon **237**).

g. Gewandproblem. Nike von Samothrake **139**. *69*. 295. 300. 302. 685. Pudicitia *67*. 286. 375. „Persephone", Kapitol **135**. 284. 287. 375. 684. Tänzerin Berlin **138**. 294. 685. Grabmal der Volumnier (etrusk. Todesgöttinnen) *99*. **169**. 374. 691. Flora Farnese 301. Mädchenstatue Colonna *71*. 301. Elektra (und Orestes) **141**. 301. 686.

h. Entwicklung der Standmotive. Negerknabe aus Châlons **77**. *29*. 145. 673. ähnlicher aus Alexandria 146. 673. Pygymäe (Br. St.) *39*. 164. 176. 675. Satyr mit Fußklapper **80**. 150. 674. (aus Gruppe *32*. 150. 376. 674). mit Doppelflöte, in London **96** l. 185. 677. von Lamia **78**. 146. 149 673. Borghese **79**. 148. 194. 294. 348. 674. flöteblasend, in Neapel (Br. St.) *30*. 148. 348. tanzender, Thermenmuseum *31*. 149. 348. 674. desgl. aus Casa del Fauno **102**. 194. 679. desgl. in Athen (modern?) *44*. 195. 679. Torso eines Satyrs (Florenz) **109**. 200. 211. 680. Aphrodite sandalelösend *87* a. 350. 690. Faustkämpfer aus Autun **96** r. 161. 186. 677.

i. Sitz- und Liegemotive. Faustkämpfer Thermenmuseum **167**. 263. 423. 691. (Kopf **236**. 502.) Dionysos Farnese **108**. 200. 211. 680. Nymphe sandalenanlegend **170**. 375. 692. Sitzendes Mädchen **171**. 376. 692. Schlafende Ariadne *108*. 391. 692. Barberinischer Faun **178**. 391. 692. (Kopf **220**. 485). Schlafender Hermaphrodit **179**. 381. 392. 692.

k. Körperideale. Chariten in Siena **161**. 331. 345. 657. 690. Aphrodite Pringsheim **153**. 331. 688.

l. Kopfideale. Dionysos von Tralles **216**. 482. 697. Apollon Caracallathermen (Replik Giustiniani) **217**. 447. 483. 543. 697. Jünglingskopf, ang. Alexander, viell. Flußgott **218**. 483. 697. Triton **219**. 484. 697. (Auge **195,4**. 443.) Herakles von Aequum *147*. 486. 698. Artemis des Damophon *173*. 542. 701. Göttin aus Satala **260**. 542. 701. Aphrodite von Melos **259**. *172*. 539. 700. Mädchen von Chios **257**. 537. (Haar 446). 700. „Schöner Kopf" von Pergamon **258**. 539. (Auge **195,3**. 443; Haar 446). Medusa Ludovisi **262**. 545. 701.

m. Genre. Dornauszieher Castellani *95*. 358. 364. 691. Knabe mit Gans, nach Boëthos **190**. 493. 694. Knäbchen mit Fuchsgans, von Ephesos **187** r. 421. 694. mit Vogel **188** l. 422. 694. Schlafendes Fischerknäbchen **188** r. 422. 694. Herakliskos und Schlangen **189** o. 422. 694. Schlafender Eros **189** u. 423. 694. Eroten mit Kampfhähnen *125*. 425. 695. Kinderstatue, Delphi **191** r. 424. 695. Palazzo Grazioli **191** l. 424. 695. Mädchen mit Schlange, Kapitol **192**. 426. 695. Aufforderung zum Tanz (Gruppe) **80**. 32. 674. **170**. 375. 692.

n. *Reliefs*. Weihrelief aus Korinth **279**. 584. 703. Paris-Helena **284**. 587. 703. Dionysos-Ariadne *184*. 589. 703. „Alkibiades unter den Hetären" **285**. 588. 703. Gigantenfries Pergamon **296**. 599. 704. Telephosfries **297**. 599. 704.

6. Hellenistisches in Rom.

Stuckrelief mit Landschaft (Farnesina) **298**. 601. 704. Landmann mit Kuh **299**. 602. 704. Eros und Panther *186*. 604. 704.

7. Klassizistisch-Römisches.

Eubulides 299. 686. — Pasiteles 88. 471. 670. Stephanos (Jüngling) **41**. 88. 668. **141**. 300. 686. — Neuattiker 137. 580. 709. Apollonios, Kopist der Doryphorosherme **203**. 471. 697. Glykon, Kopist des lysippischen Herakles Farnese **72**. 136. 673. Alexandros, Kopist der Knöchelspielerinnen **310**. 637. 707. — Apollon von Zifteh **81**. 155. 674. Kapitolin. Aphrodite **158**. *85*. 342. 689. Antinous Farnese **82**. 155. 674. Mondragone **224**. 491. 698.

8. Pompejanische Wandmalerei. Achill-Briseïs **314**. 651. 708. Chariten **318**. 657. 711. Dichterin *201*. 661. 714. Nereide auf Panther **319**. 658. 712. Erofries *116*. 413.

VI. NEUERE KUNST.

Albacini, Ergänzer der Kallipygos **162**. 346. 690. Bernini, Ergänzer des Barberinischen Faun **178**. 391. 692. Böcklin und das Modell 202. Canova als Klassizist 154. Gewandstil 227. Colins Reliefs am Grabmale Maximilians I. zu Innsbruck 554. Dannecker über die Parthenonskulpturen 388. Dürer Gewandstudien 225. Feuerbach Kinderdarstellung 414. Ghiberti Bronzereliefs am Baptisterium zu Florenz 554. Giotto Grablegung Christi 446. Hildebrand Kunsttheorie 178. 555. 690. 701. Klingers Beethoven 690. Lenbach als Porträtist 428. Lionardo de Vinci Frauenporträts 537. Michelangelo über die Arten des Reliefs 555. Gewandstil 227. und die alt-etruskische Kunst 375. 691. Zeichnung nach etruskischem Hadeskopf *200*. 645. 708. Jüngstes Gericht 71. Sibyllen, Propheten und Sklaven 351. 353. 690. Gottvater 454. Kopf des David 430. Ergänzung des Sterbenden Galliers nicht von M. **174**. 389. Montorsoli, Erg. d. Apoll vom Belvedere 99. 190. 677. Oberländer, „Der Stammtisch" *129*. 453. Paccetti, Erg. am Barberinischen Faun **178**. 391. 692. Raphael, Sixt. Madonna 454. Gemälde der Chariten in Chantilly 345. 712. Rembrandt Nachtwache 427. Rodin und der Impressionismus 436. über das Mädchen von Chios 537. Rubens Frauentypus 400. Kinder 414. 421. Signorelli und Michelangelo 71. Sodomo 710. Thorwaldsen als Klassizist 154. Gewandstil 227. und das Relief 555. Velasquez Übergabe von Breda *202*. 610. 649.

Renaissancestatuette des Dornauszichers *94*. 359. 691. Fayencen mit Aufschriften von Personennamen 615. Karyatiden der Renaissance und des Barock 272. Rokokotracht 59. 235. Japanische Kunst 52. 53.

B. ORT DER DENKMÄLER.

ABYDOS.

Tempel-Relief Sethos I. vor Osiris **21**. 27.

AEGINA.

Sphinx **244**. *162*. 514.

ATHEN.

Akropolis-Museum.

Statuen: Athena „des Endoios“ *89*. 355. Jüngling, arch. Bronzestatuette **38** l. 82. Torso eines Jünglings, viell. Theseus **103** r. 198. 202. Knabe strengen Stils **40**. *14*. *15*. 85. 87. Korai **112**. **113**. **114**. 231. Oberkörper einer Kore **239**. 508. Mädchenstatue nachparthenonisch **128**. 271.

Köpfe: Athena vom „Alten Tempel“ *128*. **193**, 2 (Auge). 438. Jüngling strengen Stils, blond **198**. *130*. 456. Desgl. mit Haarrolle, Bronze *135*. *136*. 461. Desgl. Parthenonstil **202**. 471. Behelmter, arch. Bronze **226**. 494. Von arch. Mädchenstatue **240**. 508.

Reliefs: Sog. trauernde Athena **273**. 578. Parthenon-Ostfries, Götter **291**. 593. Desgl. Nordfries, Jünglinge mit Hydrien **290**. 593. Nike-Balustrade, Sandalenbinderin **275**. 580. Weihrelief, Demeter und Kore **277** r. 581. Nike, arch. Bronzestatuette von Gerät *33*. 159. Bemalter Thonpinax, arch. **300**. 612.

National-Museum.

Statuen: Aphroditetorso (Typus Arles) **159**. *86*. 343. Apollon. arch. von Volomandra **37** l. 80. Desgl. „auf dem Omphalos“ **105** r. *46*. 199. 204. Artemis der Nikandre, von Delos *50*. 228. Asklepios von Epidauros *152*. 199. Athena Parthenos (Varvakion) *57*. 247. Athlet, polykletischer Typus Westmacott, aus Eleusis **51** r. 104. Diadumenos des Polyklet, von Delos **50**. 102. Frauenstatue von Ägion *65*. 279. Hermes von Antikythera **61**. 115. Sitzendes Mädchen, Weihgesch. an Eileithyia **187** l. 420. Nike „des Archermos“ 159. Plutosknäbchen aus der Gruppe mit Eirene **186**. 416. Poseidon, arch. Liwadhostro **39** r. 84. desgl. von Melos **74**. 140. Satyr von Lamia **78**. 146. desgl. tanzend, aus Tanis (modern?) *44*. 194.

Köpfe: Artemis des Damophon, aus Lykosura *173*. 542. Faustkämpfer, aus Olympia **235**. *154*. 502. Frauenkopf aus Lerna **251**. 530. Desgl. vom Südabhang der Akropolis **253**. 532. Krieger des Skopas, von Tegea **211** r. 479. (Auge **195**, 1. 442.)

Reliefs: Grabrelief des Alkias *180*. 556. der Ameinokleia **271**. 577. des Aristion **181**. 569. des Aristonautes **268**. 573. eines sterbenden Läufers **263**. 565. Grabstele des Lyseas *182*. 569. Grabrelief einer Familie **272**. 578. einer Frau, aus dem Piräus **270** r. 574. eines Jünglings, vom Ilissos **267**. 572. desgl. aus Salamis **266**. 572. eines Mädchens (Stelenkrönung) aus Trachones *183*. 573. Musenrelief von Mantinea *64*. 277. Weihrelief an Echelos und Basile **276**. 581. Silberrelief, mykenisch, mit Stadtbelagerung *8*. 61.

Statuetten: Gauklerin, Terrakotta *75*. 317. Negerknabe, Bronze, aus Alexandrien 146.

Vor dem Dipylon.

Grabrelief der Hegeso **270** l. 574. einer Priesterin **269**. 574.

Am Parthenon.

Reiter vom Westfries **289**. 593.

Am sog. Theseion.

Kampfszene vom Ostfries **292**. 598.

BERLIN.

K. Museen.

Aegyptisches: Relief des Echnaton (Amenophis IV.) **23** l. 27.

Babylonisches: Urkundenstein des Mardukbaliddin II. **33** r. 46.

Griechisches. Statuen: Amazone **144**. 306. „Aspasia“ **117**. *52*. 238. Dionysos von Priene **76** l. 142. Hermaphrodit, stehender, „des Polykles“ 393. Betender Knabe **64**. 122. Polyhymnia des Philiskos **137**. 293. Tänzerin **138**. 294.

Köpfe: Kopie des weiblichen vom Südabhang der Akropolis *170*. 532. „schöner“ aus Pergamon **258**. 539. dessen Auge **195**, 3. 443.

Bronzestatuetten: des Zeus, von Dodona **83** l. 164. eines Kriegers, desgl. **83** r. 163. Thronender Zeus, aus Antium *91*. 357.

Vasen: Trinkschale des Sosias, Innenbild **304**. *191*. 620. Desgl. Art des Euphronios **303**, 4. 619. Rotfig. Krater, Orpheus und die Thraker **305**. 623. Desgl. Skyphos mit Freiermord **306**. *192*. 626.

Reliefs: Grabrelief von Chrysapha *179*. 557. Pergamenischer Gigantenfries **296**. 599. Desgl. Telephosfries **297**. 599.

Glaspaste, badende Frau *78*. 327. 329.

Privatsammlungen.

von Kaufmann: Aphroditekopf von Tralles **155**. 334. **254**. 534. *James Simon:* Kopf der Teje **16** l. 23.

BOLOGNA.

Kopf der Athena Lemnia **247**. **248**. *165*. 522. Kodrosschale *196*. *197*. 634.

BONN.

Akadem. Kunstmuseum. Ausdruck einer Thonform, Aphrodite und Eros *62*. 268.

BOSTON.

Hermes mit Widder, Bronzestatuette **38** r. 82. Jüngling als Gerätträger, strengen Stils, Bronzestatuette **39** l. 84. Jünglingsstatue, 4. Jh. **58**. 111. Mädchen von Chios, Marmorkopf **257**. 537. Sitzende Göttin *97*. *98*. 364. Zeus von Mylasa, Marmorkopf **230**. 498. Bronzebecken mit Ringergruppen als Griff *40*. 178.

BRÜSSEL.

Ehemalige Sammlung van Branteghem: Trinkschale, Art des Euphronios **303**, 1. 619.

BRAUNSCHWEIG.

Wiederherstellung der Athenagruppe des Myron *54*. 244. des Münchner Öleingießers *20*. 108. der Tyrannenmörder *38*. 167.

BRESCIA.

Nike **252**. *168*. 531.

CHATSWORTH.

Apollonkopf strengen Stils *137*. *138*. 461.

CORNETO.

Grotta dell' Orco. Wandgemälde: Frauenkopf, Hadeskopf **312**. *201*. 642. *Tomba dei vasi dipinti.* Gelage **301**. *188*. 615.

DARMSTADT.

Bronzegruppe von Ringkämpfern, Bekkengriff **90**. 178.

DELPHI.

Antinous 156. Grabrelief eines Athleten **265**. 571. Karyatiden auf der Pflanzensäule **140**. *70*. 297. Kinderstatue **191** r. 424. Wagenlenker *134*. **199** (Kopf). 459.

DRESDEN.

Aphrodite, Bronzestatuette **152**. 329. Athena Lemnia **120**. *56*. 247. des Myron (Kopf) *161*. 517. Auge: **194,1**. 441. Herkulanerin **132**. 280. Praxitelischer Hermes (Ergänzung) *26*. 131. Nike des Paionios (Herstellung) *61*. 256. Olympiagiebel (Herstellung) Ost: *114*. 403. West: *16*. *114 a*. 89. 408. Pygmäe, Bronzestatuette *39*. 176. Zeus oder Asklepios (Kopf) **229**. 497.

EDFU.

Horustempel: Relief des Ptolemaios Philopator **24**. 28.

ERLANGEN.

Aufstellung des Apoxyomenos des Lysipp *22*. 119. des Dornausziehers *93*. 358. des Doryphoros *18*. 97.

FLORENZ.

Casa Buonarroti: Arm des myronischen Diskobols **97**. 187.

Museo Archeologico: Athena praxitelischen Stils **131**. 278. Idolino **52**. **53**. 105. Kornmahlende Frau, ägyptisch **10**. 18.

Palazzo Pitti: Herakles des Lysipp 136.

Palazzo Vecchio: „Kasseler" Apollon (Kopf) **201**. 467. Auge: **194,2**. 441.

Uffizien: Aphrodite Medici **156**. 338. desgl. mit Schwert **154**. 331. Apollino **69**. 134. Athlet mit Schabgerät *21*. 114. Herakles schlangenwürgend **189** o. 422. Nymphe sandalenanlegend **170**. 375. Ringergruppe **184**. 401. Satyrtorso **109**. 200. 211. Satyr mit Fußklapper **80**. 150. Schleifer **181**. 398.

FRANKFURT A/MAIN.

Athena des Myron **119**. 244.

ST. GERMAIN-EN-LAYE.

Krieger von Bavai, Bronzestatuette *71 a*. 308.

GISE.

Grab des Phthamaï: Familienrelief **23 r**. 27.

KAIRO.

Amenerdis **17 r**. 24. Chefren **1**. **2**. 14. Dorfschulze **6**. **7**. 17. „Frau des Dorfschulzen" **9**. 18. Gallierkopf **222**. 486. Hesire (Reliefs) **19**. *3*. Horemheb **13 r**. 20. Horfu-Apra **11**. **12**. 19. Mutnosmith **16 r**. 23. Rahotep und Nefert **3**. **4**. 15. Ranofer und Tepemankh **5**. 16. Schreiber **8**. 18.

KANDIA.

Speecksteingefäß mit Erntezug **36**. 59. Springer aus Elfenbein *7*. 55. Thonstatuetten: Frau **35 l**. 57. „Schlangengöttinnen" **35 m. u. r.** 57. Wandgemälde, Jüngling mit Trichter **34**. 55.

KASSEL.

Apollon *47*. **105 l**. 199. 206.

KONSTANTINOPEL.

Atmeidan: Schlangendreifuß 298. *Ottomanisches Museum:* Athena von Leptis *166*. *167*. 529. Dionysoskopf aus Tralles **216**. 482. Eroten mit Kampfhähnen *125*. 425. Grabstele eines Jünglings, aus Nisyros **264 l**. 570. eines Kriegers, aus Pella **264 r**. 571. Porträt eines Persers, aus Kypros *153*. 500. Sarkophage aus Sidon: Alexander **294**. **295**. 599. lykischer (Sphinxkopf) *174*. 545. Tänzerinnen, Terrakottagruppe *58*. 263.

KOPENHAGEN.

Köpfe: eines Königs der 12. Dyn. **13 l**. 20. Rayet **197**. 455. Sterbender Niobide **172 u**. 382.

LEYDEN.

Aepypt. Relief: Gefangene **22**. 27.

LONDON.

Statuen: Apries **18 l**. 25. Assurbanipal (Löwenjagdrelief) **32**. 44. Assurnasirpal **30**. 42. Aegypt. Wandgemälde (Gastmahl) **25**. 28. Aphrodite von Ostia, „Phryne" **160**. 344. Aphrodite von Ostia (kleine) *83*. 339. Apollon: Choiseul-Gouffier **105 r**. *46*. 199. 204. (Kopf *139*. 462.) von Zifteh **81**. 155. Athlet, Westmakottscher **51 l**. 104. Chares *88*. 354. Diadumenos Farnese **49**. 102. Dornauszieher Castellani *95*. 358. Eros bogenschießend **63**. 122. schlafend **189 u**. 423. Karyatide vom Erechtheion **129**. 271. Nereiden von Xanthos **121**. **122**. *107*. 253. Parthenon: Ostgiebel: Sitzende Frauen **168**. 364. „Tauschwestern" **177**. 390. *105*. *106* (Teilaufnahmen). „Theseus" **176**. 390. Westgiebel: „Ilissos" **173**. 387. Iris **127**. 269.

Köpfe: eines Jünglings, angebl. Alexander **218**. 483. Apollon (Caracallathermen) **217**. 483. Asklepios (Melos) **231**. 498. Bärtiger (Maussoleum) **234**. 502. Gallier *149*. 486. Göttin (Satala) **260**. 542. Heraklesherme (Genzano) **211 l**. 480. Hypnos *43*. 192. Perikles **233**. 499. Auge: **194, 6**. 442.

Reliefs: von Säule des Artemisions (Ephesos) **286**. 591. Amazonenfries (Maussoleum) **293**. 598. Phigaliafries **292**. 598. Parthenon, Ostfries: Götter **291**. 593. Heros *185*. 593. Mädchen **290**. 593. Metopen **288**. 593. Weihrelief an Bendis **278**. 583.

Bronzen: Aphrodite (Pseliumene) *81*. 332. Apollon, archaisch mit Rehkalb **38 m**. 82. Satyr Doppelflöte blasend **96 l**. 185. Klappspiegel, Aphrodite und Pan *187*. 605. 642.

Vasen: Teller von Rhodos *35*. 160. Trinkschale, Art des Brygos (Gelage) **303, 2**. 619.

Thonsarkophag, etruskischer **175**. 390.

MADRID.

Diadumenos des Polyklet 103. Hermes mit Dionysoskind *24*. 126. Hypnos **100**. *43*. (zsgs. Abguß) 192. Laufender Knabe (Kairos) **101**. 193. Kopf, bärtig („Aristogeiton") 171. Velasquez, Übergabe von Breda *202*. 610. 649.

MAILAND.

Niobide **149**. *76*. 322.

MODENA.

Kriegerstatuette **94**. 182.

MÜNCHEN.

Antiquarium.

Bronzestatuetten: Aphrodite, Spiegelstütze von Hermione **146**. *73*. 314. Myron. Diskobol 188. Mädchen von Beroea **150**. *77* (Kopf) 326. Poseidon **59**. 113.

Dr. Arndt.

Gemme, Großkönig u. Krieger *205*. 32.

Glyptothek.

Statuen: Ägineten: Ostgiebel: Gefallener **172 m**. 382. Herakles **180**. 397. Vorkämpfer **86**. 173. Zugreifender (Augen) **193,3**. 438. Westgiebel: Athena **114 l**. 236. (Kopf **241**. 509; Ohr: **196,1**. 444.) Gefallener **172 o**. 382. Vorkämpfer, linker Fuß **111,2**. 213. Mädchenkopf vom Akroterion *157*. 510. — Alexander Rondanini 192. Apoll (Tenea) **37 r**. 80. Kopf: *127*. 432. Eirene **130**. 275. Barberinischer Faun **178**. 392. Ilioneus **183**. 400. Knabe mit Gans **190**. 423. Narkissos **65**. 125. Öleingießer **55**. 107. Angelehnter Satyr **66**. *25*. 129. Trunkene Alte *115*. 408. Zeus oder Heros **46**. 95.

Köpfe: Der kapitolinischen Aphrodite ähnlich 342. Brunnscher Mädchenkopf **255**. 534. Jugendlicher Faustkämpfer **207**. 472. Neugeborner *123*. 418.

Reliefs: Landmann mit Kuh **299**. 602. Weihrelief aus Korinth **279**. 584.

Museum für Abgüsse.

Knidische Aphrodite, zsgs. Abguß **155**. 333. Athena-Gruppe des Myron, desgl. *53*. 244.

Sammlung Pringsheim.

Aphrodite mit Eros **153**. 331.

NEAPEL.

Statuen: Adonis von Capua **67**. 130. Antinous Farnese **82**. 155. Aphrodite von Capua **169**. 531. Kallipygos **162**. 346. Apollon aus Pompeji **43**. 90. Artemis desgl. **115**. 237. Dionysos Farnese **108**. 200. 211. Dionysosstatuette („Narkissos") **76 r**. *28*. 143. Doryphoros **47**. 97. Flora Farnese 301. Herakles Farnese **72**. 136. Ausruhender Hermes **166**. 361. Orest und Elektra **141**. 300. Ringer, Br. St. **91**. 179. Tanzender Satyr (Pompeji) **102**. 194. Tyrannenmörder **84**. **85**. 167. Weiblicher Torso **151**. *79*. 327.

Köpfe: Weiblicher, sog. Amazone **246**. 518. Bronzeherme des Doryphoros **203**. 471. Dionysos („Platon") **227**. 495.

Reliefs: „Alkibiades unter den Hetären" **285**. 588. Orpheus und Eurydike **283**. 586. Paris und Helena **284**. 587.

Gemälde: Knöchelspielerinnen des Alexandros **310**. 637. *Wandgem.:* Achill und Briseïs **314**. 651. Chariten **318**. 654. Dichterin *204*. 661. Nereide **319**. 658. *Mosaik:* Alexanderschlacht **313**. 654.

NEW-YORK.

Attischer Krater, Amazonen und Kentauren **307**. 627.

OLYMPIA.

Hermes des Praxiteles **68**. 131. (Einzelheiten s. Reg. A V 4 f.,) Dionysoskind **107**. *122*. 133. 416. Nike des Paionios **123**. *59*. *60*. 256. Zeustempel, Ostgiebel: Kauernder Knabe **185**. 402. desgl. Mädchen *110*. 396. Knieender Pferdebursch *109*. 396. Gelagerte *101*. *102*. 386. Westgiebel: Apollon **42**. 89. Augen: **193,4**. 439. Ohr: **196,2**. 444. Deidameia und Kentaur **242 l**. *159*. 510. Gelagerte Frauen *103*. *104*. 386. Köpfe *131-133*. 459. **242 r**. *160*. 510.

OXFORD.

Ägypt. Wandgemälde, Töchter Echnatons *2*. 22.

PALERMO.

Metope von Selinunt, Zeus und Hera **287**. 592.

PARIS.

Louvre.

Ägyptisches: Amenophis IV. (Echnaton) **14 r**. 21. Kopf **15**. 21. Nechtharheb **18 r**. 25. Schreiber 18. Tui **17 l**. 24. Uabra **18 m**. 25.

Babylonisch - Assyrisches. Statuen: Gudea, Standbild **29 l**. 40. Sitzbild **28**. 40. Kopf **27**. 38. Napir-asu **29 r**. 42.

Reliefs: Stele Naramsins **26**. 37. Gesetztafel Chamurrabis 46. Stelenkrönung gleicher Zeit **33 l**. 46. Assyrische Bogenschützen *6*. 36. desgl. Offizier und Priester **31**. 44.

Griechisches. Statuen: Aphrodite, von Arles *87*. 343. von Fréjus **124**. 264. von Melos **259**. *172*. 539. badende, aus Vienne *111*. 400. Athena, Körper der myronischen 244. von Velletri 310. Diskobolkopf, Abguß des Massimischen **97**. 186. Borghesischer Fechter **88**. 174. Sog. Germanicus *17*. 92. Hera des Cheramyes *51*. 229. Knabe mit Gans, des Boethos 423. Nike von Samothrake **139**. *69*. 295. Angelehnter Satyr 129. Männlicher Torso aus Milet **103 l**. 197. 202.

Köpfe: Antinous Mondragone **224**. 492. Doryphoros, Auge **194,5**. 441. Jüngling, von Benevent **206**. 472. Frauenbüste von Elche **243**. *161*. 513. Mädchen mit Haube **250**. 529. Rampin **225**. 493.

Br. St. des Dionysos (strengen Stils) **45**. 93. eines Faustkämpfers, aus Autun **96 r**. 186. Bronzerelief aus Kreta, zwei Jäger *178*. 565. Weihrelief an Zeus, aus Gortyn **277 l**. 582. Etruskischer Thonsarkophag 390. Gigantenvase aus Melos *198*. *199*. 640.

Cabinet des médailles.

Br. St., Herakles (archaisch) *37*. 166. sitzender Jüngling *96*. 362. Negerknabe **77**. *29*. 145. Pan **48**. 102. Trinkschale, Art des Euphronios *190*. 620.

Sammlung de Clercq.

Aphroditestatuette *80*. 329. Tyche von Antiocheia *100*. 376.

Sammlung Dreyfus.

Dornauszieher, Renaissancebronze *94*. 359.

École des Beaux-Arts.

Athena Medici **126**. 266.

Sammlung de Laborde.

Kopf vom Parthenon **294**. 528.

PERUGIA.

Grab der Volumnier **169**. *99*. 374.

PETERSBURG.

Elfenbeinplättchen **311**. 639. Hetärenpsykter des Euphronios *74*. 316.

PETWORTH.

Aphrodite Leconfield **256**. 537. Polykletischer Ölеingießer *19*. 108.

POMPEJI.

Erotenfries *116*. 413.

PRAG.

„Aufforderung zum Tanz" *32*. 150.

ROM.

Vatikan.

Amazone, matteïsche **145**. 306. Aphrodite, knidische **155**. *82*. 333. badende, des Doidalses **182**. 399. Apollon vom Belvedere **99**. 190. von Centocelle („Adonis") **56**. 109. Sauroktonos **70** 135. Apoxyomenos **62**. 118. Ariadne *108*. 391. Diskobol, antretend **54**. 106 Ganymed des Leochares 192. Laokoongruppe *155*. 503. Kopf des Laokoon **237**. 503. Meleager *145*. 480. Polyhymnia **133**. 282. Poseidonkopf Chiaramonti **232**. 499. Pudicitia *67*. 286. Silen mit Dionysoskind **71**. 136. das Kind 416. Triton **219**. 484. Auge **195,4**. 443. Tyche von Antiocheia 376. Wettläuferin **142**. 304. *Relief:* Dionysos und Ariadne *184*. 590. *Wandgem.:* Aldobrandinische Hochzeit **316**. **317**. *203*. 655.

Kapitolinisches Museum.

Amazone, kapitolinische **143**. 305. Matteischer Typus 308. Aphrodite **158**. *85*. 340. Knabe mit Gans 423. Leda mit Schwan (Timotheos) *63*. 275. Sterbender Gallier **174**. 389. Mädchen mit Schlange **192**. 426. Göttin (Persephone) **135**. 284.

Konservatorenpalast.

Dichterin **134**. 283. Dornauszieher **164**. 357. Kämpfender Held (Herakles) **87**. 174. Hydna (esquil. Venus) **148**. 320. Sitzendes Mädchen **171**. 376. *Relief:* Rasende Mänade **274**. 579.

Lateran.

Marsyas **95**. 183. Peliadenrelief 587. Poseidon **73**. 138.

Thermenmuseum.

„Altaraufsatz", Ludovisischer **147**. 318. **280-282**. 585. Antinous 156. Ares Ludovisi **165**. 360. Basaltstatue eines Faustkämpfers 473. Kopf desgl. 473. Diskobol des Myron, von Laurentum **98**. 186. Zsgs. Abguß **97**. 186. Gallier und sein Weib 389. Hermes Ludovisi **44**. 92. Hermaphrodit **179**. 392. Herrscherstatue, hellenistisch **75**. *27*. 140. Jüngling von Subiaco **92**. **93**. 180. Mädchen von Antium **136**. *68*. 288. vom Palatin **125**. 265. Medusa Ludovisi **262**. 545. Satyr,

tanzend *31*. 149. Stuckrelief mit Landschaft(Farnesina) 298. 601. Etruskischer Thonsarkophag 390.

Museo Kircheriano.
Ficoronische Ciste 308. *193-195*. 631.

Museo Barracco.
Mädchenstatue (streng) 116. 238.

Museo Torlonia.
Hestia Giustiniani 118. 241.

Palazzi.
Colonna: Mädchenstatue, hellenist. *71*. 301. *Lancelotti:* Myron, Diskobol 97. 200. 186. 403. *Grazioli:* Kinderstatue 191 I. 424.

Villen.
Albani: Sauroktonos 135. Fischerknäbchen 188 r. 422. Paniskin 163. 394. Stephanosjüngling 41. 88. Relief: Eros und Panther *186*. 604.

Borghese: Knäbchen mit Vogel 188 I. 422. Satyr 79. 148.

Medici: Meleagerkopf 212. *144*. 480.

Privatbesitz.
Amelung: Bärtiger Gott 228. 495. *Hertz:* Kopf der Paionios-Nike *61*. 256.

SAKKÂRAH (Memphis).
Gazellenträger, Relief 20. 26.

SIENA.
Chariten 161. 345.

SINJ (Dalmatien).
Herakleskopf von Aequum *147*. 486.

STETTIN.
Myron. Athenagruppe, Herstellung *53*. 244.

SYRAKUS.
Aphrodite 157. *84*. 340.

THEBEN.
Grabstein des Mnason 309. 637.

TÜBINGEN.
Hoplitodrom 89. 176.

TURIN.
Ramses II. 14 I. 21. Ägypt. Wandgem. *4*. 30.

VENEDIG.
Attalischer Gallier *150*. 486. Kopf 223. 488.

WIEN.
Hofmuseum: Athlet von Ephesos 60. 113. Athena Medici, Replik von Kopf und Füßen 267. Brunnenrelief Grimani 603. Herakles (Brigetio) 57. 111. Knäbchen mit Fuchsgans 187 r. 421.

Museum für Kunst und Industrie: Caeretaner Hydria (Busiris) 302. *189*. 317.

WÜRZBURG.
Kunstgesch. Museum: Attisches Kinderväschen *117*. 412. Eirene, Ergänzung nach Brunn, bronziert *121*. 416. Harpyie von der Phineusschale *31*. 159.

Privatbesitz: Zwei Terr.-St. *48*. *49*. 226.

UNBEKANNTEN ORTS.
Nackte, gelagerte Frau, archaische Terr.-St. *72*. 315.

C. NAMEN- UND SACHREGISTER.

Ablaufschwelle (Stadion) 177. 305. 687.
Abort, kretischer 59.
Achelous angebl. 675.
Achilles 304. *191*. 620. 314. 651.
„Adonis" 56. 110. 670. 67. 130.
Aegion (F. O.) *65*. 279.
Ägis 114 I. 237. 120. *56*. 248.
Aeneas 308.
Aequum (F. O.) *147*. 486.
Aëtion s. Reg. A V 4 l.
Agade 37.
Agasias s. Reg. A V 5 a.
Agatharchos s. Reg. A V 3 n.
Agathe Tyche 279. 584.
Agesandros von Rhodos s. Reg. A V 5 f.
(Ages)andros von Antiocheia s. Reg. A V 5 d.
Agorakritos s. Reg. A V 3 f.
Agrai (F. O.) 187 I. 420.
Aias *196*. *197*. 634.
Aigeus *196*. *197*. 634.
Ainetos *196*. *197*. 634.
Aithra *196*. *197*. 634.
Aischylos 147. 325. 468. 546. ang. Porträt 696.
Akrolith 267.
Albacini s. Reg. A VI.
Aldobrandinische Hochzeit 316. 317. *203*. 654. 709-711.
Alexander d. Gr. 218. 438. 313. 646. — 192. 597. 673.
Alexandria (F. O.) 218. 483.
Alexandros (Maler) s. Reg. A V 3 n; 7.
Alkamenes s. Reg. A V 3 e.
Alkestis 286. 592.
„Alkibiades" 285. 588.
Alkias *180*. 556.
Alkiphron 348.
Alopeke (Fuchsmütze) 305. 624.
Alt-Szöny (F. O.) 57. 111.
Amazone 143. 305. 144. 145. 306. 246. 518. 292. 293. 598. 307. 627. 72. 306. 308.
Amcinoklcia 271. 577.
Amenerdis 17. 24. 664.
Amenophis IV 14. 15. 21. 663. 664. — 10. Gattin 23. 27. Töchter *2*. 24.
Ampelioten 685.
Amulette 15. *74*. 317. 687.
Amykos 308. *193-195*. 631.
Anatomie, Kenntnisse der Künstler 27. 41. 68. 75. 76. 90. 150. 152. 173. 175. 197. neuere Hilfsmittel 680. 693.
Antenor s. Reg. A V 1 a.
Anthesterien 412. 693.
Anthologie 334. 391. 605.
Antikythera (F. O.) 61. 115.
Antinous 82. 155. 224. 491. — 156. 181. 674.
Antiochia a.O., Tyche *100*. 376.
Antiphilos s. Reg. A V 4 l.
Antium (F. O.) 88. 174. — 136. *68*. 287. — *91*. 357.
Anyte von Tegea 284.
Apelles s. Reg. A V 4 l.
Aphrodite 124. 263. 146. *73*. 314. 148. 320. 152. 329. 153. 154. 331. 155. *82*. 333. 156. 338. 157. *84*. 158. *85*. 340. 159. *86*. 342. 160. 344. 162. 346. 182. 399. 252. *168*. 531. 254. 534. 256. 537. 259. *172*. 539. 280. 281. 585. 284. 587. 588. 291. 596. 311. 639. 316. *203*. 654. — *62*. 268. *81*. 332. *83*. 339. *87*. 343. *87a*. 350. *111*. 400. *169*. 531. *187*. 642. — 143. 243. 314. 331. 392. 449.
Apisstier 12.
Apollodor (Skenographos) s. Reg. A V 3 n.
Apollon 37. 80. 38. 82. 42. 89. 43. 90. 56. 109. 69. 134. 70. 135. 81. 155. 99. 190. 105. *46*. 199. 204. 194, 2. 441. 217. 483. 291. 596. — *137*. *138*. 461. *139*. 462. *199*. 641. *Sp. 428*. — 81. 82. 90. 91. 103. 162. 199. 277. 398. 479. 482.

Apollonios s. Reg. A V 7.
Apries 18. 25. 664.
Apulejus 316.
Ara Pacis 154.
Archelaos s. Reg. A V 5 d.
Archermos s. Reg. A V 1 a.
Ares 165. 359. 291. 595. — 360.
Arethusa *175*. 548.
Argonauten 308. *193-195*. 631.
Ariadne *108*. 391. *184* 589.
Aristion *181*. 569.
Aristogeiton 84. 166. 171.
Aristokles s. Reg. A V. 1 c.
Aristonautes 268. 573.
Aristophanes (Maler) s. Reg. A V 3 n.
Aristoteles 70. 607. 624. Porträt 450.
Arles (F. O.) *87*. 343.
Arnth Velimnas *99*. 374. 375.
Arrian 171.
Artemis 115. 237. 291. 596. *50*. 228. *173*. 542. *199*. 641. — 58. 277. 313. 314.
Asklepios 229. 497. 231. 498. — *152*. 499.
Aspasia 233.
„Aspasia" 117. 52. 238.
Assos (F. O.) 552.
Astarte 228. 311.
Assur-bani-pal 32.
Assur-nasir-pal 30.
Astragal (Basisform) 679.
Athanadoros s. Reg. A V 5 f.
Athena 114. 236. 119. 243. 120. *56*. 247. 126. 266. 131. 278. 193,2. *128*. 438. 273. 578. 702. 291. 595. 308. *193-195*. 633. 311. 640. — *57*. 247. *89*. 355. *925*. 37. *166*. *167*. 529. *176*. *177*. 548. *196*. *197*. 634. *199*. 641. — 232. 269. 310. 376. 479.
Athenaeus 319. 346.
Augenbildung 437 ff.
Auge, Heroine 297. 600.
Augustus 115.
Aulus Volumnius s. Arnth.
Autun (F. O.) 96. 186.

Bakchylides 256.
Bart, künstlicher 14.
Basile 276. 581.
Basis des Assurnasirpal 42. Kyniskos 104. von Mantinea 277. der Nike des Paionios 256. von Samothrake 295. verschiedene Höhen 358. in Form eines Astragals 679.
Bavai (F. O.) 308.
Bendis 278. 583.
Benevent (F. O.) 206. 472.
Bernini s. Reg. A VI.
Beroea (F. O.) 155. 326.
Böcklin s. Reg. A VI.
Boëdas s. Reg. A V 4 i.
Boëthos s. Reg. A V 5 d.
Boreas 308. 633.
Brigetio (F. O.) 57. 111.
Briseïs 314. 651.
Bryaxis s. Reg. A V 4 d.
Brygos s. Reg. A V 1 e.
Bühnenhintergründe 710.
Bularchos s. Reg. A V 1 d.
Buschmannzeichnungen 157.
Busiris 302. 617.
Butades s. Reg. A V 1 c.

Caere (F. O.) 175. 390. — 302. 617.
Caestus 691.
Canova s. Reg. A VI.
Capua (F. O.) 130. — *169*. 531.
Caracallathermen (F. O.) 72. 136. 217. 483.
Centocelle (F. O.) 56. 110.
Chairestratos s. Reg. A V 5 c.
Chamurrabi 46. 666.
Chares *88*. 354.
Charis 125. 266. 683.
Chariten 161. 345. 318. 657.
Chefren 1. 2. 14.
Chiasmus 161. 175. 177. 183. 184. 263.
Chios (F. O.) 257. 537.
Christusdarstellungen 414. 454.
Chrysapha (F. O.) *179*. 557.
Cicero 177. 194. 307.
Collins s. Reg. A VI.

Daidalos s. Reg. A V 1 a.
Daidalos, Enkel des Polyklet 670.
Damophon s. Reg. A V 5 c.
Dannecker s. Reg. A VI.
Darius 313. 646.
Darwin 452. 696.
Daseinsform 373.
Delos (F. O.) 50. 102. — *50*. 228. — 159.
Demeter 117. 241. 277. 581. 291. 595.
Demetrios von Phaleron 568. Poliorketes 295.
Diadumenos Farnese 49. 102. polykletischer 50. 102. 103.
Dionysos 45. 93. 68. 131. 133. 107. 416. 71. 136. 416. 76. 143. 108. 200. 211. 216. 482. 224. 491. 227. 495. 291. 595. — *23*. 126. *184*. 589. *199*. 641. — 131.
Diskobol des Myron 97. 98. 186. 188. antretender 54. 106. neue Replik 670.
Diskoswurf 187. 677.
Dodona (F. O.) 83. 163. 164.
Doidalses s. Reg. A V 5 d.
„Dorfschulze" 6. 7. 17. Frau 9. 18.
Dornauszieher 164. 357. *94*. *95*. 358. 359.
Dreifüße 298. 299.
Dürer s. Reg. A VI.
Durchschnittsbild *126*. 430. 695.
Duris von Samos 671.

Eannatum, Geierstele 42. 665.
Echelos 276. 581.
Echnaton s. Amenophis IV.
Ehrenstatuen 675.
Eileithyia 420. 585.
Eirene 130. 275.
Elche (F. O.) 243. 513.
Elektra 141. 300.
Elfeinbeinzeichnungen 311. 639. 708.
Endoios s. Reg. A V 1 a.
Enkaustik 609. 660. 713.
Enkrinomenos 107.
Ephedros 679.
Ephesos, Amazonen 306. (F. O.) 60. 113. 187. 421. 286. 591.
Epidauros (F. O.) *152*. 499.
Epithalamium 711.
Erinys Ludovisi 262. 546.
Eros 63. 122. 153. 331. 165. 359. 189. 394. 423. 284. 587. 286. 592. 291. 596. 311. 639. — *62*. 268. *116*. 413. *125*. 425. *186*. 604. — 449.
Erythra *199*. 641.
Esquilin (F. O.) 87. 174. 95. 183. 148. 320. 274. 579. 316. 317. 654. — *95*. 358.
Eubulides s. Reg. A V 7.
Eumenes II 597.
Euphorbos *35*. 160. 674.
Euphranor s. Reg. A V 4 a.
Euphronios s. Reg. A V 1 e.
Eupompos s. Reg. A V 4 l.
Euripides 579. 654.
Eurydike 283. 586. 286. 592.
Eutychides s. Reg. A V 4 i; 5 a.

Fackellauf 583.
Faden als Amulett *74*. 317. 687.
Fajûm (F. O.) 320. 659.
Farnesina, bei der Villa 298. 601.
Fetischismus 448.
Feuerbach s. Reg. A VI.
Flora Farnese 301.
Flug 158. 159. 259.
Fraskati (F. O.) 137. 293. 114.
Fréjus (F. O.) 124. 263.
Fünfsteinspiel 638. 642.
Furien 169. *99*. 375.
Fußbildung 17. 213 ff.

Gallier 174. 387. 389. 221. 486. 222. 487. *149*. 488. *150*. 223. 488.
Ganymed 181. 192. 400.
Gargiulo, Villa (F. O.) 711.
Gebetsgestus 672.
Gemmen 32. 114. 307. 346. 665. — *78*. 327. 329. *205*. 32. 665.
Germanicus *17*. 92.
Gewandstil 224 fg.
Ghiberti s. Reg. A VI.
Gilgamesch *5*. 33.
Giotto s. Reg. A VI.
Glykon s. Reg. A V 7.
Goethe 3. 210. 428.
Götterideale 448.
Gothische Bauhütten 72.
Gortyn (F. O.) 277. 582.
Grabgemälde etruskische 706.
Grabsteine, gehämmerte 309. 637. 707.
Grafsche Porträts 320. 659. 712.
Grenzstein 273. 578.
Gudea 27—29. 39. 665.
Gymnastik 69. 667.

Haarbildung 444 fg.
Hades 286. 592. 312. 642.
Hageladas s. Reg. A V 2 a.
Halteren 303,3. 619.
Harmodios 85. 166.
Harpyie *34*. 159.
Hatschepsut 10.
Hegeso 270. 574.
Hektor *35*. 160.
Helena 284. 587.
Helm, attischer 86. 241. 509. korinthischer 83. 229. 509.

Hephaistos 291. 595.
Hera 287. 592. 291. 595. 311. 639. 640. — *51.* 229. — 104.
Herakult 303. 304. 336.
Herakles 57. 111. 72. 136. 87. 174. 180. 397. 189. 422. 211. 480. 302. 607. — *37.* 166. *147.* 486. *199.* 641. — 160. 623.
Herculanum (F. O.) 91. 179. 132. 280. 166. 361. 203. 471. 227. 495. 246. 518. 310. 687.
Hermaphrodit 179. 392. 393.
Hermes 38. 82. 44. 92. 61. 115. 68. 131. 166. 361. 283. 586. 286. 592. 291. 595. — *23. 24.* 124. 126. 672. *199.* 641. — 126. 269.
Hermione (F. O.) 146. 314.
Herodot 8. 9. 11. 31. 52. 223. 449.
Herondas 421.
Hesiod 13. 449.
Hesirê 19. *3.* 26. 664.
Hestia Giustiniani 118. 241.
Hierodulen 319. 327.
Hieron s. Reg. A V 1 e.
Hildebrand s. Reg. A VI.
Hipparch und Hippias 167.
Homer 59. 66. 192. 449. 642.
Hoplitodrom 89. 176. 263. 566. 177.
Horemheb 13. 20. 663.
Horfuabra 11. 12. 19. 663.
Hydna 148. 320. 688.
Hyksos 9.
Hymenaios 317. *203.* 654.
Hypnos 100. 192. *43.* 192. 193. 711.

Jason 308. 633.
Idealbildung 429. 430.
Idolino 52. 53. 105. 669.
Iktinos s. Reg. A V 3 g.
Ildefonso, Gruppe von 301.
Ilioneus 183. 400.
Ilissos 173. 387.
Impressionismus 53. 57. 61. 404. 436. 445. 537. 600. 610. 660. 700.
Inschriften: Künstler- 88. 136. 175. 233. 256. 259. 299. 316. 471. 540. 631. falsch 338. 399. Weih- 40. 84. 232. 354. 459. 591. Urkunden 37. 46. 47. 579.
Inselidole 347.
Intensität der Form 41. 43. 435.
Intepe (F. O.) *58.* 263.
Jonisches Kunstgebiet 258.
Iris 127. 269. 291. 595.
Isis 148. 320.
Isokephalie 552.
Iwti s. Reg. A I 3.

Ka 19.
Kaaper s. Dorfschulze.
Kairos 101. 193. 678.
Kalasiris 618.
Kalliphon s. Reg. A V 1 d.
Kanachos s. Reg. A V 1 a.
Kannentag 693.
Karyatide 129. 271. 140. 297. 685. 686.
Kefto 51.
Kentauren 89. 593. 627.
Kephalos *96.* 362.
Kephisodot d. Ä. s. Reg. A V 4 a.
Kephisodot d. J. s. Reg. A V 4 g.
Kerameikos, Grenzstein 579.
Kestron (Enkaustik) 660.
Khorsabad (F. O.) 44.
Kimon von Kleonae s. Reg. A V 1 e.
Kimon, Münzschneider, s. Reg. A V 3 i.
Klassizismus 153. 698.
Kleobis und Biton 81.
Kniebildung 212 ff.
Knossos (F. O.) 34. 55. 35. 57. *7.* 55.
Kodros *196. 197.* 634.
Konkurrenzen 72.
Kontinuierlicher Stil 564.
Kontrapost 376.
Kopien 73. 74. 102. 667.
Korai 112. 113. 114. 231. 232. 271.
Korinna 684.
Korinth (F. O.) 279. 584. *187.* 605. 642.
Korykos (Sandsack) 633.
Kottabos 316.
Kresilas s. Reg. A V 3 k.
Kritios s. Reg. A V 2 a.
Krobylos 462.
Krupezion 150.
Kujundschik 44.
Kul Oba 639.
Kunstgeschichtschreibung, antike 671.
Kyniskos 104.

Lächeln, äginetisches 433.
Lagobolon 102.
Laïs 201.
Lamia (F. O.) 78. 146.
Landschaft 37. 61—63. 601. 610. 611. 703. 705.
Langschädel 79.
Laurentum (F. O.) 98. 186.
Lavater 452.
Leda *63.* 275.
Lenbach s. Reg. A VI.
Leochares s. Reg. A V 4 c.
Leptis (F. O.) *166. 167.* 529.
Lerna (F. O.) 251. 530.
Leto 277. — 310. 637.
Liknon 602.
Liwadhostro (F. O.) 39. 84.
Lionardo da Vincis. Reg. A VI.
Ludovisische Antiken 44. 92. 165. 360. 262. 545.
Lukian 70. 72. 187. 354. 348. 420.
Lykios s. Reg. A V 3 c.
Lykosura (F. O.) *173.* 542.
Lyseas *182.* 569.
Lysipp s. Reg. A V 4 h; 5 a.

Mänade 274. 579.
Malerei 605 ff.
Mantinea *64.* 277. 683.
Marduk 159.
Mardukbaliddin II. 33. 46. 666.
Marsyas 95. 183. 119. 243. 398.
Maussoleum 234. 502. 293. 597. — 253. 685.
Medea *196.* 634.
Medusa 375. 545.
Meidias s. Reg. A V 3 n.
Meleager 212. *144. 145.* 480.
Melite *196.* 634.
Melos (F. O.) 74. 140. 231. 498. 259. 539. *198. 199.* 640.
Menaichmos s. Reg. A V 1a.
Menander, Porträt 671.
Michelangelo s. Reg. A VI.
Mikon s. Reg. A V 2 d.
Milet (F. O.) 103. 197. 202.
Mnason 309. 637.
Modelle 201. 280. 322. 658.
Montorsoli s. Reg. A VI.
Münzen *36.* 161. *90.* 356. *92.* 357. *112. 113.* 403. *151.* 496. *175-177.* 548. *Sp. 428. Sp. XXXIV.* 82. 150. 244. 267. 276. 295. 335. 363.
Mumienbildnisse 320. 659. 712.
Mundbildung 437.
Musen 133. 282. 134. 283. 137. 293. *64.* — 277. 293.
Mut, Göttin 664.
Mutnosmit 16 r. 23. 664.
Myro von Byzanz 284.
Myron s. Reg. A V 3 c.
Myron, jüngerer, s. Reg. A V 5 d.

Nacktheit 33. 69. 315. 667. 688.
Napir-asu 29. 42. 665.
Naramsin 26. 37. 665.
„Narkissos" 65. 125. 76. 143.
Naukydes 670.
Nechtharheb 18. 25.
Nefert 4. 15.
Neger 77. 145. 146. 673.
Nereïden 121. 122. 253. 319. 658.
Nesiotes s. Reg. A V 2 a.
Nikandre *50.* 228.
Nike 123. 160. 256. 139. 295. 252. 531. 275. 580. 291. 595. 308. 633. — *33.* 159. *57.* 260. *90.* 356. *92.* 357. *199.* 641. — 159. 260. 295. 531.
Nikias s. Reg. A V 4 l.
Nikomachos s. Reg. A V 4 l.
Niobe 310. 687.
Niobiden 92. 93. 181. 676. 149. 322. 172. 382. 183. 184. 400. 322.
Nisyros (F. O.) 264. 570.
Nymphe 170. 371. *32.* 150. 131.

Oberländer s. Reg. A VI.
Odysseus 306. 626.
Öleingießer 55. 107. 670.
Ohrbildung 444 ff.
Olympia (F. O.) 45. 93. 68. 131. 123. 256. 235. 502.
Onatas s. Reg. A V 1 b.
Opisthosphendone 530.
Orchomenos, Wandgemälde aus 666.
Orestes 141. 300. 301.
„Originalität" 71.
Orontes 376.
Orpheus 283. 586. 305. 623.
Orsippos 69.
Osiris 9. 25. 27.
Ostia (F. O.) 160. 344. *83.* 339.
Oxathres 313. 646.

Paccetti s. Reg. A VI.
Paionios s. Reg. A V 3 a.
Palestrina (F. O.) 308. 631.
Palatin (F. O.) 129. 125. 265.
Pamphilos s. Reg. A V 4 l.
Pan 48. 102. *187.* 642
Paniskin 163. 349.

Pankration 186.
Panathenäen 167.
Paris **284.** 587. **311.** 640. 115.
Pasiteles s. Reg. A V 7.
Patroklos **304.** 620. **314.** 651.
Pausanias 244. 256. 277. 304. 321. 356. 607.
Pausias s. Reg. A V 4 l.
Peisistratos 167.
Peitho **284.** 588. *203.* 655.
Pella (F. O.) **264.** 571.
Pentalitha 638. 642.
Periamma 420.
Perikles **233.** 499. 699. (Auge **194,6.** 442.)
Persephone **135.** 284. **255.** 536. **277.** 581. **286.** 592.
Perserschutt 86. 232.
Perspektive *8.* 62. — 607.
Perücken 15. 16. 18. 24. 39.
Petsofà (F. O.) **35.** 57.
Phädra 642.
Phainomerides 223.
Phanis s. Reg. A V 4 i; 5 a.
„Pherekydes" 171.
Phidias s. Reg. A V 3 d.
Philiskos s. Reg. A V 5 f.
Philostratos 188.
Philoxenos s. Reg. A V 4 l.
Phoinix **314.** 652.
Phradmon s. Reg. A V 3 l.
Phryne 201.
„Phryne" 160. 345. 689.
Phthamaï **23.** 27.
Physiognomik, antike 696.
Pinax **300.** 612.
Pindar 319. 407. 605.
Platon 69. 303. 317. 583. — Porträt 450. angebl. **227.** 495.
Plinius 74. 168. 306. 334. 410. 424. 500. 572. 592. 609. 651.
Plutarch 303. 315.
Plutos **130.** 275. **186.** 416.
Polychromie 134. 597. 690.
Polydoros s. Reg. A V 5 f.
Polydeukes **308.** 631.
Polygnot s. Reg. A V 2 d.
Polyhymnia **133.** 282. **137.** 293.
Polykles s. Reg. A V 4 a.
Polyklet s. Reg. A V 3 m.
Polyzalos 459. 696.
Pompeji (F. O.) **43.** 90. **47.** 97. **76.** 143. **102.** 194. **115.** 237. **213.** 645.
Porträt: ägypt. König. **13.** 20. desgl. Schreiber **8.** 18. babyl. König **33.** 46. Behelmter Grieche **226.** 494. Diadoch **75.** 140. Dichterin **134.** 283. **204.** 661. etrusk. Ehepaar **175.** 390. Bärtiger vom Mausoleum **234.** 502. Neugeborener *123.* 418. Perser *153.* 500. Römerin als Venus **158.** 342.
Poseidon **39.** 84. **59.** 113. 670. **73.** 138. 673. **74.** 140. **232.** 499. **291.** 596. — *36.* 161. *199.* 641. — 269. 612. 659.
Praxiteles s. Reg. A V 4 f; l; 5 b.
Priapos **299.** 602.
Priene (F. O.) **76.** 142.
Proportionen 414. 421. 680.
Ptolemaios Philopator **24.** 28.
„Pudicitia" *67.* 286.
Pulydamas 512.
Pygmäe *39.* 176. 675.
Pythagoras s. Reg. A V 2 a.

Quintilian 187.

Rahotep **3.** 15.
Rampin (Kopf) **225.** 493.
Ramses II. **14.** 21. 10. 11. 663.
Ranofer **5.** 16.
Raphael s. Reg. A VI.
Rasse 6. 431.
Relief: ägypt. 26. 27. en creux 28. assyr. 43. Wesen des griech. 547 ff. 701. „Reliefgemälde" 553.
Reliefanordnung der griech. Statue 43. 78. 120. 353. 357. 711.
Rembrandt s. Reg. A. VI.
Rhamnus (F. O.) 299.
Rhythmus 99. 177.
Ringer **90.** 178. **184.** 401. 693.
Rodin s. Reg. A. VI.
Rubens s. Reg. A VI.
Rückfallstellung 162. 182. 186.
Rumpfbildung 197 ff.
Rundschädel 79.

Salamis (F. O.) **256.** 572.
Salmacis 393.
Samasch 46.
Sambyke 145.
Samos (F. O.) *51.* 229.
Samothrake (F. O.) **139.** 295.
Sappho 233. 638. 656.
Sarapis 498.
Satyr **66.** 78. 79. 124. 129. **78.** 146. **79.** 148. **80.** 150. **95.** 183. **96.** 185. **102.** 194. **109.** 200. 211. **178.** 391. — *30.* 148. *31.* 149. *32.* 150. *44.* 194. — 146. 194. 200. 277.
Schiller 210.
Schläfenlocken 691.
Schlangendreifuß 298.
Schlangengöttin 57. 667.
Schleifer **181.** 398.
Schreitmotiv 95. 96. 99.
Seherin 292.
Selinunt (F. O.) **287.** 592.
Sesostris 11.
Sethos I. **21.** 27. 10.
Sidon (F. O.) **294.** **295.** 599. *174.* 545.
Signorelli s. Reg. A VI.
Silen **71.** 136. **308.** 633. — *112. 113*-403. *184.* 589.
Silphion 685.
Simonides 319. 688.
Sirene 514.
Sistrum 61.
Skelette 9.
Sklavenknaben 403. *195.* 632.
Skopas s. Reg. A V 4 e.
Skopeuma, Skopos (Tanz) 146.
Skyllis 321. 688.
Skythe **181.** 398.
Soïdas s. Reg. A V 1 a.
Sokrates (und die Physiognomik) 450.
Sosias s. Reg. A V 1 e.
Sphinx **244.** *162. 163.* 514. *174.* 545. 514.
Sphyrelaton 230.
Spielbein (Erfindung d.) 77. 87.
Stabiae (F. O.) **319.** 658.
Stadion, Ablaufsteine 177. 305. 687.
Standmotive 16. 75-78. 87.
Steatopygie 347. 690.
Stephanos s. Reg. A V 2a. 7.
Stlengis 114.
Strobilos (Tanz) 148. 674.
Strophion 590.
Stützen an Statuen 134.
Subiaco (F. O.) **92.** **93.** 162. 180. 676.

Talo incessens 677. 679.
Tanz, kretischer 56. Skopeuma 146. Strobilos 148. 674. auf dem Tisch *41.* 184. 677. angebl. **142.** 304. Aufforderung zum **80.** *32.* 150. 674. **170.** 375. 692.
Tarsos (F. O.) **189.** 423. *125.* 425.
Tauschwestern **177.** 390.
Tegea (F. O.) **211.** 479. **195,1.** 442.
Teje **16.** 23. 663.
Tell-el Amarna (F. O.) *2.* 24. Stadt des Echnaton 21.
Tello (F. O.) **27.** 28. **29.** 38-40.
Tenea, Apoll von **37.** 80. 668.
Tepemankh **5.** 16.
Thanatos **286.** 592.
Themis 299.
Theseus **103.** 199. 202. *196. 197.* 634.
„Theseus" **176.** 390.
Thorwaldsen s. Reg. A VI.
Thukydides 52. 232.
Thutmosis III. 10.
Tierdarstellung *5.* 33. 35. 36. **32.** 45. — 53. 54.
Timarchos, Sohn des Polyklet 671.
Timotheos s. Reg. A V 4 a.
Torques 389.
Trachones (F. O.) **183.** 573.
Tracht, sumerische 40. 46. kretische 57. griechische 222 ff. 283. 680.
Tralles (F. O.) **155.** 333. **216.** 382. **254.** 534.
Trigonon 145.
Triptolemos **277.** 581.
Triton **219.** 484. **195,4.** 443.
Tui **17.** 24.
Tuschratta 10.
Tutulus 615.
Tuxsche Bronze **89.** 176.
Tyche *100.* 376.
Typenbild *126.* 430. 695.
Typus und Ideal 430.
Tyrannenmörder **84.** **85.** 166. 675.
Tzetzes 373.

Uabra **18.** 25.
Uno crure insistere 677.
Uraeuschlange 20. 23. 617.

Varro 656.
Velasquez s. Reg. A VI.
Vienne (F. O.) *111.* 400.
Vinci, Lionardo da s. Reg. A VI.
Vitruv 271.
Volomandra, Apoll von **37.** 80. 668.
Volumniergrab 374.

Waffenläufer s. Hoplitodrom.
Wettläufe d. Mädchen 303-305.
Wettläuferin **142.** 304.
Winckelmann 190. 281. 392. 431.
Wirkungsform 373.
„Wucherung", künstlerische 413.

Xanthos (F. O.) **121.** **122.** 253.
Xenokrates s. Reg. A V 4 i.
Xenophon 70. 595.

Zeichnung 605 ff.
Zeira (Wollmantel) **305.** 624.
Zeus **46.** 95. **83.** 164. **229.** 497. **230.** 498. **277.** 582. **279.** 584. **287.** 592. **291.** 595. **296.** 599. — *90.* 356. *91.* 357. *150.* 496. *199.* 641. 449. 496.
Zeuxis s. Reg. A V 3 n.
Zifteh (F. O.) **81.** 155.
Zopyros, Physiognomiker 450. 696.

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 028104823